Herbert Read

# TRUMPA MODERNIOSIOS TAPYBOS ISTORIJA









KLASIKINĖS MENOTYROS BIBLIOTEKA


K·M·B

# TRUMPA MODERNIOSIOS TAPYBOS ISTORIJA

Iš anglų k. vertė Jūratė Kazlauskaitė


VILNIUS 1994

UDK 7.036(091)
Re-01

Herbert Read
A CONCISE HISTORY OF MODERN PAINTING
Thames and Hudson,
London, 1969

Dailininkė
MARĖ TREČIOKAITĖ



ISBN 5-415-00899-3

## TURINYS

# PRATARMĖ

Kol kas neįmanoma parašyti išsamią šiuolaikinės tapybos istoriją jau vien todėl, kad ta istorija dar tebesitęsia. Vis dėlto nutariau pabandyti šioje knygoje, skirtoje plačiajai visuomenei, trumpai apžvelgti sudėtingą XX a. pirmosios pusės tapybos raidą ir kryptis. Leidėjo man skirtos knygos apimties galėjo užtekti vien vardams ir datoms paminėti, todėl ryžtingai atsisakiau daugelio siauresnių klausimų, kurie būtų apsunkinę apžvalginį pasakojimą. Žinoma, rinkdamasis vardus ir įvykius, neišvengiau asmeniškumo, tačiau šį trūkumą kiek įmanydamas stengiausi taisyti ir turiu vilties, kad jeigu kas ir labiau pabrėžiama, tai ne be pagrindo.

Norėčiau išsamiau pagrįsti tam tikrą aptariamų dailininkų atranką, kad nebūčiau apkaltintas išankstiniu nusistatymu. Pavyzdžiui, knygoje nekalbu apie Henri Rousseau, vieną iš modernizmo pirmtakų, nors jį labai aukštai vertino modernistai. Mano nuomone, naivus dailininko stilius tikrai nėra „modernus", kaip ir kitų mūsų laikų primityvistų — Morriso Hirshfieldo, Ivano Generaličiaus, Josepho Picketto, Johno Kane'o, Louiso Vivino, André Bauchanto, Camille'io Bombois, kurie, nors ir puikūs tapytojai, vis dėlto nepaveikė pagrindinės mūsų laikų tapybos krypties.

Dėl panašios priežasties neaptarinėjau ir realistinės tapybos, tai yra stiliaus, su nežymiomis variacijomis tęsiančio XIX a. akademizmo tradicijas. Iš tikrųjų puiki ir vertinga Edvardo Hopperio, Balthuso, Christiano Bérardo ar Stainley'o Spencerio (tai toli gražu nepilnas sąrašas) kūryba įeis į mūsų laikų dailės istoriją. Bet ne į modernizmo istoriją. Kaip minėjau, modernusis stilius labai sudėtingas ir įvairialypis, tačiau turtingai jo įvairovei būdingas vienas siekimas, skiriantis jį nuo visos ankstesnės dailės: siekimas, kaip sakė Klee, ne perteikti regimąjį pasaulį, o kurti jį. Šiaip ar taip, taikiau būtent tokį dailininkų atrankos kriterijų.

Vis dėlto, kai praleidi kai kuriuos dailininkus, jautiesi kaltas, kad neparodei jiems pagarbos. Pavyzdžiui, Maurice Utrillo yra vienas žymiausių šiuolaikinių tapytojų, bet jis vaizdavo regimąjį pasaulį ir tęsė praeito šimtmečio stilių. Jules Pascin — kitas garsus dailininkas, nepatekęs į šią knygą. Daugiausia kritinių pastabų, be abejo, sulauksiu dėl to, kad praleidau Meksikos šiuolaikinio meno mokyklą — Diego Rivera'ą, José Orozco ir Alfaro Siqueirosą. Kaip ir kai kurie jų amžininkai rusai, jie kūrė propagandinį meną ir liko nuošalyje nuo stiliaus evoliucijos, kuri tik viena mane domina.

Žinoma, tokia glausta istorija tėra turimos informacijos apžvalga. O informacija paprastai būna pabira, ir tik pastaraisiais metais ji buvo pradėta kaupti. Ry-

šium su tuo norėčiau nuoširdžiai padėkoti Niujorko moderniojo meno muziejui už išleistus leidinius ir muziejaus bibliotekininkui p. Bernardui Karpeliui už puikias bibliografijas. Gal ir keistai skamba, bet faktas, kad šiuolaikinė informacija dažnai būna neišsami ir net patys dailininkai kartais paneigia savo anksčiau užrašytas mintis. Šiuo atveju naudojausi daugiausia Moderniojo meno muziejuje sukauptais dokumentais. Be šio informacijos šaltinio, daug man padėjo muziejaus bendradarbiai p. Alfred Barr ir p. John Rewald, kuriems visi šio tapybos laikotarpio tyrinėtojai turėtų jausti nuoširdų dėkingumą. Pono Rewaldo plačios ir išsamios studijos „Impresionizmo istorija" ir „Postimpresionizmo istorija" išties yra autoritetingi darbai. Tą patį galima pasakyti ir apie p. Barro monografijas, skirtas Matisse'ui ir Picasso, taip pat apie jo sudarytus labai informatyvius katalogus. Dar norėčiau paminėti profesoriaus Willio Grohmanno pionierišką darbą apie vokiečių modernizmą ir ypač jo autoritetingas monografijas apie Paulį Klee bei Kandinskį.

Bibliografija skirta skaitytojui, kuris, perskaitęs šią knygą, panorėtų išsamiau susipažinti su atskirais moderniosios tapybos periodais, bet ir vėl turiu pabrėžti, kad ji skiriama ne specialistams, o plačiajam skaitytojų sluoksniui.

Noriu pareikšti dėkingumą visiems dailininkams, kolekcionieriams ir meno galerijoms, padėjusiems man surinkti gausią iliustracinę medžiagą. Tekste ir knygos pabaigoje pateiktame kataloge reprodukuojama beveik 400 dailininkų kūryba*. Prašau nepykti tuos dailininkus, kurių tikrai verti reprodukavimo kūriniai nepateko į šią knygą dėl mano neapdairumo ar dėl vietos stygiaus.

* Lietuviškame knygos leidime katalogas nededamas.

Pirmas skyrius

# MODERNIOJO MENO IŠTAKOS

„Istorikui, tyrinėjančiam mokslo ir filosofijos raidą, meno istorija gali atrodyti keblus ir skausmingas procesas, kuris „juda" ne į priekį, bet atgal. Moksle ir filosofijoje gabūs mokslininkai, jei jie pakankamai gerai dirba, eina nepertraukiamos pažangos kryptimi, o atgalinis judėjimas visada reiškia tam tikrą tęstinumo nutrūkimą. Bet meno srovė besiplėtodama visada išsigimsta. Tobulybės ji siekia su tokiu stulbinančiu energijos proveržiu, kad istoriko akis net nespėja sekti. Jis negali nei paaiškinti tokios srovės, nei papasakoti, kaip ji atsirado. Tačiau jai pasiekus apogėjų, jaučiame melancholišką neišvengiamos pabaigos nuojautą. Pasiektoji tobulybė nelavina ir negrynina būsimųjų kartų skonio, jinai jį tik gadina. Jei prisimintume Samoso salų keramiką ar anglų raižybą, Elžbietos laikų dramą ar Venecijos tapybą, suprastume, kad tai dėsninga. Meno istorijoje gal ir galima įžvelgti kokį dėsningumą kaip individualios dailininko kūrybos dėsnį, tačiau tai būtų ne pažangos, o tik grįžimo į išeities tašką (t.y. reakcijos) dėsnis. Estetiniame gyvenime, ar tai būtų didesnės, ar mažesnės svarbos reiškiniai, niekuomet neįsigali stabili pusiausvyra"[1].

Taip rašė vienas žymiausių šiuolaikinio meno istorikų ir filosofų Collingwood. Jo nuomone, neįmanoma parašyti šiuolaikinės istorijos, nes mes labai daug apie ją žinome. „Šiuolaikinė istorija kelia keblumų rašytojui ne vien todėl, kad jis daug žino, bet ir dėl to, kad jo žinios dar nėra iki galo suvoktos, kad jos per daug padrikos ir nesusietos. Tik po ilgų išsamių svarstymų pradedame atskirti, kas esminga ir kas svarbu, suprantame, kodėl įvykiai klostėsi būtent taip, ir tik tuomet galime parašyti istoriją, o ne publicistiką"[2].

Šiuolaikinis tyrinėtojas gali tiksliai ir išsamiai atskleisti moderniosios tapybos ir skulptūros raidos faktus, bet negali teigti atradęs kokį nors dėsningumą jų istorijoje. Priešingai, Collingwoodo nuomone, niekur taip akivaizdžiai nepasireiškia vidinis istorijos prieštaravimas kaip mene. Modernusis menas gimsta kaip beturtis pavainikis, iš kurio tėvas atėmė palikimo teisę; jo raidą lemia atsitiktinumai ir nesusipratimai; tik ryžtinga pozityvi meno filosofija gali sujungti visa tai į darnią visumą.

Meno filosofija apibrėžia dailę kaip būdą *vizualiai* (regėjimu) suvokti pasaulį. Yra ir kitų pasaulio suvokimo metodų. Mes galime pasaulį išmatuoti ir rezultatus užrašyti sutartine ženklų (skaitmenų arba raidžių) sistema; galime daryti eksperimentais paremtas išvadas. Galime aiškinti pasaulį vaizdinių sistemomis (mitais). Tačiau dailės negalima painioti su šiomis veiklos sritimis: ji yra „amžinas klausi-

mas, kurį kelia regėjimo pojūtis regimajam pasauliui"[3], o dailininkas yra žmogus, sugebantis ir norintis savo vizualinę percepciją išreikšti materialia forma. Pirmoji stadija — *percepcija* (suvokimas), antroji — *ekspresija* (išreiškimas), bet tikrovėje šiedu procesai yra neatsiejami: dailininkas išreiškia tai, ką suvokia, o suvokia tai, ką išreiškia.

Visa dailės istorija — tai vizualinio suvokimo būdų istorija, atspindinti, kaip žmogus *mato* pasaulį. Naivus žmogus gal paprieštarautų, kad pasaulį galima matyti tik vieninteliu būdu — taip, kaip jis atsiveria mūsų akims. Tačiau tai nėra tiesa — mes matome tai, ką išmokstame matyti, matymas tampa įpročiu, sutartiniu dalyku, daline atranka, nepilnai atspindinčia visumą. Mes matome tai, ką norime matyti, o atranką lemia visai ne neišvengiami optikos dėsniai ar gyvybinis instinktas (kaip laukiniams gyvuliams), bet noras atpažinti ir kurti tikėtiną pasaulį. Tai, ką matome, mums turi tapti realybe. Vadinasi, menas yra realybės konstravimas.

Nekelia abejonių, kad modernizmas dailėje prasidėjo nuo vieno prancūzų dailininko pasiryžimo *objektyviai* matyti pasaulį. Šiame žodyje nėra jokios paslapties: paprasčiausiai Cézanne troško matyti pasaulį ar bent tą jo dalį, apie kurią mąstė, kaip objektą, t.y. betarpiškai, be „grynojo" proto ir „negrynų" emocijų įsikišimo. Jo artimiausi pirmtakai impresionistai pasaulį matė subjektyviai — juos domino jausmai, kuriuos sužadindavo kintantis apšvietimas ir matymo rakursas. Kiekvieną kartą pasaulis jiems darė skirtingą, vis kitokį įspūdį ir reikėjo kurti vis naują meno kūrinį. Bet Cézanne norėjo prasiskverbti pro šitą neapčiuopiamą mirguliuojantį daiktų paviršių prie nekintamos realybės, kuri slepiasi giliai po spalvingu, bet apgaulingu jausmų kaleidoskopo piešiamu paveikslu.

Visi didieji revoliucionieriai yra žmonės, pagauti kokios vienos paprastos idėjos, kurios siekia nepaprastai atkakliai ir suteikia jai didelę jėgą. Prieš pažvelgdami, kaip buvo siekiama įgyvendinti šią idėją, paklauskime, kodėl per visą ilgaamžę meno istoriją neatsirado dailininko, norinčio objektyviai matyti pasaulį. Žinome, kad įvairiais meno istorijos tarpsniais būta bandymų meną padaryti „imituojantį", ir ne tik graikų bei romėnų menas, bet ir klasikinio meno renesansas Europoje buvo vedami troškimo atvaizduoti pasaulį „tokį, koks jis yra iš tikrųjų". Tačiau visuomet tarp vizualinės patirties ir tos vizijos realizavimo įsiterpdavo veikla, kurią galima pavadinti *interpretacija*. Tokios intervencijos būtinumą, atrodė, lemia pati suvokimo patirtis, nes mūsų jutimai suvokia daiktus ne dvimatėje, griežtai apibrėžtoje paveikslo plokštumoje, bet mato centrinį fokusą, o pakraščiuose objektai įžiūrimi sunkiau ir atrodo iškreipti. Dailininkas galėtų sukoncentruoti žvilgsnį į vieną objektą, sakykime, į žmogaus figūrą arba net vien į žmogaus veidą, bet ir tada iškils problemų, kaip, pavyzdžiui, tapyboje perteikti vaizduojamo objekto materialumą ir vietą erdvėje.

Šias problemas dailininkai iki Cézanne'o sprendė jau ne vizualinėmis priemonėmis, o pasitelkdami vaizduotę, kuri leisdavo jiems transformuoti regimojo pasaulio objektus ir tuo būdu kurti idealiomis formomis užpildytą idealią erdvę, arba intelektą, kuris įgalindavo konstruoti tartum mokslišką schemą — perspekty-

vą, kurioje objektui suteikiama tiksli vieta. Tačiau perspektyva perduoda regimą vaizdą ne ką tiksliau, negu atrodytų pasaulis iš Sirijaus. Orientuodama protą lyg žemėlapiu, perspektyva neperteikia tikros realybės.

Iš šių samprotavimų gali atrodyti, kad dailei realybė yra nepasiekiama ir mes negalime pagauti tikrovės, nors ją matome. Sakoma, gamta yra viena, o menas — visai kas kita. Tačiau Cézanne, nors ir susipažinęs su „muziejų menu" ir deramai įvertinęs savo pirmtakų pastangas prisiderinti prie gamtos, nenuleido rankų ten, kur juos lydėjo nesėkmė, būtent — „realizuojant" savo pojūčius gamtos akivaizdoje.

Paul Cézanne gimė Provanso Ekse 1839 m. sausio 19-ąją, o mirė ten pat 1906 m. spalio 22-ąją. Didesnė jo kūrybos dalis priklausytų impresionizmui, bet šiuo atveju mus domina unikalus jo kūrybos ypatumas, galiausiai atskyręs jį nuo impresionistų. Paskutinį kartą parodoje drauge su impresionistais jis dalyvavo 1877 m. Po metų suabejojo, ar verta vėl dalyvauti, bet paroda buvo atidėta, o 1879 m. Cézanne galutinai apsisprendė joje nedalyvauti. Apie savo nutarimą pranešė trumpame laiške Camille'ui Pissarro tų metų balandžio 1 d. Aiškinosi „sunkumais, kuriuos patyrė, nusiuntęs paveikslą į Saloną", ir nors Cézanne bene jautriausiai iš savo draugų tapytojų reaguodavo į publikos šaipymąsi iš impresionistų parodų (jis visuomet norėjo būti suprastas publikos), vis dėlto matome, kad jis jautė, jog negrįžtamai tolsta nuo impresionistų. Iki gyvenimo pabaigos Cézanne pagarbiai atsiliepdavo apie Monet ir Pissarro, bet pats, vis labiau užsisklęsdamas, ieškojo savo kelio, kuris pagaliau ir atvedė jį prie tikrai revoliucinių atradimų.

Cézanne nebuvo revoliucingo temperamento, todėl sunku paaiškinti, kodėl būtent jo kūriniai tokie reikšmingi tolesnei tapybos raidai. Šį tą paaiškintų gal du Cézanne'o nuolat kartojami žodžiai — žodžiai kiek apgaulingi, nes išoriškai identiški prancūzų ir anglų kalbose: „realizacija" (*réalisation*) ir „moduliacija" (*modulation*). *„Réaliser"* reiškia įkūnyti — šis žodis Cézanne'ui neturėjo nieko bendra su akademiniu ir literatūriniu „realizmu"; *„moduler"* reiškia pritaikyti medžiagos (šiuo atveju — dažų) toną ar intensyvumą (šiuo atveju — spalvą). Cézanne'o tapybos metodas buvo pirmiausia pasirinkti „motyvą" (peizažą, portretuojamąjį žmogų ar natiurmortą), perteikti, kaip jis atrodo vizualiai suvoktas, ir šiame procese siekti, kad pats motyvas nė kiek neprarastų tikrovėje turėto vitališkumo.

„Realizuoti" vizualiai suvoktą motyvą — pagrindinis uždavinys, nes jau matėme, kaip sunku rasti fokusą — kokį nors struktūros principą. Pirmoji stadija, sprendžiant šią problemą,— pasirinkti tinkamą motyvą. Tipiškas impresionistas kaip Monet buvo pasiruošęs motyvą matyti visur — tiek šieno kupetoje, tiek vandens lelijų tvenkinyje, nes jį pirmiausia domino šviesos efektai. Tas jo kūrybą priartino prie tokio formos laisvumo, kurį po pusės amžiaus deramai įvertino ir išplėtojo kita dailininkų karta. Būtent prieš tokią impresionizmo tendenciją instinktyviai sukilo Cézanne'o temperamentas, buvęs iš esmės klasikinis. Cézanne bet kokia kaina siekė išryškinti *struktūrą*, glūdinčią pačioje daiktų prigimtyje, o ne išreikšti subjektyvius jausmus, kurie visada „painūs". Jautė negalįs „realizuoti" savosios vizijos be tokios linijų ir spalvų organizacijos, kurioje tapomas vaizdas įgautų stabilumo

ir aiškumo. „Pojūčiai", kuriuos impresionistai taip rūpinosi pavaizduoti,— subtilūs judėjimo ir kintančios šviesos efektai — jam atrodė neatliepiantys tikrojo meno tikslo ir pašaukimo sukurti kažką monumentalų ir tvarų, kaip senųjų meistrų tapyba. Tai nereiškia, kad reikia imituoti didžiuosius tapybos meistrus — jie pasiekė monumentalumą, aukodami realybę ir regimojo vaizdo intensyvumą. Cézanne'o tikslas — siekti tokio pat monumentalumo, išsaugojant intensyvų regimąjį vaizdą, todėl būtent šią prasmę jis suteikia savo žodžiams „tapyti Poussiną tik iš gamtos", „tapyti gyvą Poussiną atvirame ore, kur šviesa ir spalvos, o ne studijoje, kur viskas yra parudavusio balzganos dienos atspalvio be atspindžių nuo dangaus"[4].

Cézanne visuomet tvirtino, kad žmogaus suvokimui būdinga „painiava" — laiške Joachimui Gasquet[5] jis užsimena apie „painius jausmus, kuriuos mes atsinešame gimdami",— bet taip pat tikėjo, kad susikaupdamas ir „tyrinėdamas" menininkas gali sutvarkyti šitą painiavą, menas iš esmės yra struktūrinės tvarkos mūsų regėjimo pojūčiuose pasiekimas. Menas — „teorija, sukurta ir pritaikyta bendraujant su gamta[6], o gamtą, pasak Cézanne'o, reikia traktuoti „kaip cilindrą, rutulį, kūgį tinkamoje perspektyvoje, kad visos objekto pusės būtų nukreiptos į centrinį tašką"[7]. „Norint daryti pažangą, reikia stebėti gamtą; akis lavinama tiesiogiai su ja bendraujant. Gamta darosi koncentriška, kai žiūri ir dirbi. Aš noriu pasakyti, kad apelsinas, obuolys, rutulys ar galva turi kulminacinį tašką, ir tas taškas — nors baisiai trikdo šviesos ir šešėlio efektas ar spalviniai jutimai — visada yra arčiausia mūsų akies; objektų pakraščiai tolsta į tam tikrą centrą mūsų akiratyje"[8].

Galime tvirtinti, kad Cézanne atskleidė pačiame meno procese glūdintį prieštaravimą — problemą, su kuria susidūrė dar graikai; tai liudija Platono diskusija apie *mimezę* arba imitaciją. Tikslas — tiesiogiai atvaizduoti tai, ką matome, išvengti klystkelių, kuriais veda emocijos ar protas, sentimentalus perdėjimas ar romantiška „interpretacija", nepasiduoti atsitiktiniams atmosferos reiškinių ir netgi šviesos poveikiams — Cézanne ne kartą pabrėžė, kad šviesa tapytojui neegzistuoja[9]. Mūsų regėjimo pojūčių laukas nėra griežtai apibrėžtas, jo elementai padriki ir painūs. Todėl pasirenkame fokusą ir su šiuo pasirinktu tašku bandome susieti tai, ką regime. Tuo būdu gauname tai, ką pats Cézanne pavadino „abstrakcija"[10] — nepilnutinį regėjimo lauko atvaizdą, „kūgį", kuriame sufokusuoti daiktai atsispindi tam tikra tvarka ir vieni su kitais susiję. Būtent šitai turėjo galvoje Cézanne, kalbėdamas apie „konstravimą pagal gamtą" ir apie motyvo realizaciją. Šitai nulėmė jo, kaip „naujųjų laikų primityvisto", vietą istorijoje.

Cézanne'o sprendimas gali pasirodyti perdėm struktūriškas ir geometriškas, jei pamirštume kitą jo terminą — „moduliacija". Impresionistai išgrynino spalvą — atmetė „rudą podažį", dirbtinę šviesokaitą, siekdami, kad spalvos vibruotų natūraliu intensyvumu. Jų tikslas buvo sukurti lyg ir vizualinį kokteilį, t.y. taip sugretinti spalvas, kad jos persimainydamos darytų gyvą įspūdį. Tokiu atveju kaip Renoir'o drobėse spalvos ir linijos traktuojamos „impresionistiškai"; čia labai aiškiai siekiama spalvą *modeliuoti*, o tai iš esmės skiriasi nuo Cézanne'o *moduliacijos*. Moduliuoti — vadinasi, vieną spalvinę plokštumą derinti su greta esan-

čiomis spalvinėmis plokštumomis: įvairybes suvesti į bendrą visumą. Cézanne pastebėjo, kad tapybos tvirtumą ir monumentalumą lemia kantrus „mūrijimas" ir bendra architektūrinė koncepcija. Taigi — vientisas spalvinis paviršius skaidomas lyg mozaika į paskiras spalvines plokštumas. Cézanne'o kūrybos raidoje moduliacija kuo toliau, tuo labiau juntama ir ypač išryškėja drobėje „Lovų sodas" (Phillipso kolekcija) arba vėlesnėse akvarelėse, kaip „Peizaže su malūnu" (anksčiau — Vollardo kolekcija). Beveik visuose po 1880 m. tapytuose paveiksluose kiekviena paskira detalė jau turi mozaikinę paviršiaus struktūrą. Tačiau reikia pripažinti, kad sudedamosios paveikslo dalys yra visiškai integruotos į visumą — šią techniką Cézanne vadina „puikiu konstravimo metodu". Juk ir užbaigtame architektūros paminkle mes neišskiriame iš visumos atskirų jo dalių.

* * *

Prieš aptardami Cézanne'o įtaką tolesnei tapybos raidai, neužmirškime Lionello Venturio perspėjimo, išdėstyto jo 1936 m. kritinėje studijoje apie Cézanne'ą[11]. Venturio manymu, labai klystume laikydami Cézanne'ą visų po jo susiformavusių tapybos krypčių pirmtaku, lyg jis būtų ta sėkla, iš kurios išaugo visas miškas. Venturi cituoja Baudelaire'ą: „Menininkas atsako tik prieš save ir nieką daugiau. Būsimiesiems amžiams jis palieka tik savo kūrinius; jis laiduoja tik už save. Jis miršta nepalikęs įpėdinių. Jis — pats sau karalius, dvasininkas ir Dievas"[12]. Šia prasme Cézanne neturėjo įpėdinių ir neįkūrė savo mokyklos; jis buvo unikalus menininkas, kurio stilius neatsiejamas nuo jo paties. Vėl cituoju Venturį: „Beveik visi Cézanne'o kritikai daro tą pačią klaidą, kuri akivaizdžiai matyti, kai perskaitai paskutinius Cézanne'o laiškus ir pajunti jo entuziazmą susidūrus su gamta, jo panieką viskam, kas nesiremia individualia kūrėjo intuicija, esmine ir laisva nuo išankstinių akademinių idėjų... [...] Atėjo laikas pasakyti, kad Cézanne'o dvasinis pasaulis iki pačios paskutinės valandos neturėjo nieko bendra su simbolistais, fovistais ar kubistais, bet asocijuojasi mums su Flauberto, Baudelaire'o, Zola, Manet ir Pissarro pasauliu. Cézanne priskirtinas tai herojiškai meno ir literatūros kartai Prancūzijoje, kuri ieškojo naujų kelių į gyvenimo tiesą, atmesdama romantizmą ir siekdama transformuoti jį į tvirtą meną. Cézanne'o kūryboje nėra jokio dekadentizmo ar abstrakcionizmo, jis vadovavosi ne principu menas menui, o vien tik atkaklia vidine būtinybe kurti meną"[13].

Šie puikūs žodžiai gerai rodo, kaip norima išvengti, pasak Collingwoodo, estetinio gyvenimo nestabilumo. Vis dėlto Venturi vienas pirmųjų pripažįsta, kad moderniojo meno raidos negalima įsivaizduoti be Cézanne'o pasiekimų ir pavyzdžio: nė vienas dailininkas nebuvo taip reikšmingai susijęs su savo įpėdiniais. Nėra „Cézanne'o mokyklos", bet taip pat nėra nė vieno žymaus XX a. dailininko, kuris nebūtų kuriuo nors aspektu paliestas Cézanne'o įtakos. Ta įtaka kartais būdavo paviršutiniška arba net, kaip kubizmo atveju, rėmėsi neteisingu tam tikrų Cézanne'o kūrybos principų interpretavimu. Cézanne mene siekė tvarkos, atitinkančios tvarką gamtoje ir nepriklausomos nuo jo paties painių jausmų. Po trupu-

tį aiškėjo, kad tokia tvarka mene turi savo logiką ir savo gyvenimą, o dailininko painūs jausmai gali išsikristalizuoti į savitą, skaidrią tvarką. Apie šį išsivadavimą seniai svajojo menininko siela; mes matysime, kur vedė nukrypimai nuo Cézanne'o tikslų ir kokios naujos estetinio suvokimo galimybės atsivėrė.



Herojiškos Cézanne'o pastangos eiti toliau nei romantizmas (tai visai nereiškia eiti priešinga kryptimi) kirtosi su bendromis laiko tendencijomis. Amžiaus pradžioje šios tendencijos įgavo bendrą pavadinimą: Vokietijoje — *Jugendstil*, Prancūzijoje — *art nouveau*, Anglijoje ir Amerikoje — *moderno* stilius. Tai būta ne tiek stiliaus, kiek manieringumo, plačiausiai pasireiškusio taikomojoje dailėje — interjere, architektūrinėje ornamentikoje, tipografijoje ir grafikoje. Ir vis dėlto šitas manieringumas bent išoriškai atsispindi kūriniuose tų dailininkų, kuriuos laikome modernizmo pradininkais. Gauguin, van Gogh, Munch, Seurat ir Toulouse-Lautrec didesnę savo paveikslų dalį nutapė 1880—1900 m., ir nors šie dailininkai skirtingi, yra vienas bendras elementas, kurį jie visi nesąmoningai vartojo. Kaip tik šį dekoratyvinį elementą ryžtingai atmetė Cézanne, kartą su panieka pavadinęs Gauguiną „kiniškų paveikslėlių meistru" ir šia fraze tarsi atsiribodamas nuo įmantraus simbolizmo, viena ar kita forma pasireiškusio XIX a. paskutinių dviejų dešimtmečių dailėje. Lengva priskirti Munchą ar Gauguiną prie simbolistų, bet nei van Gogh, nei Toulouse-Lautrec nekūrė tokių simbolistinių vaizdinių, kokių nepripažino Cézanne; vis dėlto ir jie turi vieną bendrą elementą su Munchu ir Gauguinu.

Vėl reikia grįžti prie vizualinių ir techninių elementų, kurie ir suteikia prasmę meno istorijai. Įminti mįslę šiuo atveju padės dvi aiškiai juntamos, labai skirtingos ir netikėtos įtakos — iš Japonijos ir Didžiosios Britanijos. Iš Didžiosios Britanijos einanti įtaka, nors veikė daugiausia architektūrą ir taikomąją dailę, vis dėlto nuo 1890 m. paplito Europoje, turėjo poveikio ir tapytojams bei skulptoriams. Tai buvo taikomosios dailės ir amatų kryptis, kurią pradėjo William Morris (1834—1896) apie 1870 m.; jo maniera pasireiškė ne tik baldų, gobelenų, tapetų stiliuje, knygų iliustracijose, bet juntama ji ir architektūroje — Charles Rennie Macintosho (1869—1928) kūryboje Škotijoje ir Charles Voysey'o (1857—1941) kūryboje Anglijoje. Kaip ši įtaka plito per tarpininką — meno žurnalą „The Studio" — niekada nebuvo detaliai išanalizuota[14], bet nėra jokios abejonės, kad ji buvo ryški visame pasaulyje ir aptinkama ne tik Belgijos (Van de Velde), Olandijos (J. J. P. Oud), Austrijos (Adolf Loos), Vokietijos (Peter Behrens), Prancūzijos (Auguste Perret) ir Jungtinių Amerikos Valstijų (Frank Lloyd Wright) architektūroje, bet taip pat visų tų šalių grafikoje bei ornamentikoje[15]. Priklausomai nuo aplinkos ši įtaka keitėsi, veikiama kitų meno tendencijų, tačiau svarbu, kad mūsų minėtas architektūrai ir taikomajai dailei būdingas elementas taip pat randamas Edvardo Muncho, Ferdinando Hodlerio, Puvis de Chavanneso, Toulouse-Lautreco ir kitų kūryboje. Nereikia didelės vaizduotės, kad galėtume įžiūrėti tą dekora-

tyvinį elementą ir Gauguino, ir van Gogho drobėse, taip pat vėlesnėje Vuillardo ir Bonnardo kūryboje — pastarieji galbūt visai nesąmoningai persiėmė šiuo paplitusiu stiliumi. Van Gogh gyveno Anglijoje 1873—1875 m., o 1876 m. vėl ten apsilankė, bet tuomet dar buvo per anksti kalbėti apie Morriso įtaką; beje, tapytojas dirbo pas labai madingą meno komersantą (Goupil) ir turėjo pajusti toje aplinkoje bundančią šio judėjimo dvasią (laiškuose iš Anglijos jis mini tik du to meto tapytojus — Millais ir Seymour Hadeną). Camille Pissarro ir Monet nuvyko į Angliją 1870 m., o 1883 m. Pissarro sūnus Lucien apsigyveno Londone ir įsteigė spaustuvę „Eragny Press". Netrukus jis susipažino su Morrisu ir tapytojais Charles Rickettsu, Charles Shannonu ir netgi Whistleriu, o iš tėvo ir sūnaus laiškų matyti, kad jie abu gyvai domėjosi Anglijos menų ir amatų raida[16].

Reikia pažymėti, kad šios įtakos nepastebimai veikė visą dviejų trijų dešimtmečių laikotarpį ir dabar detaliai nebeatsekamos; iš tiesų smulkiai nupasakoti įvykius reikštų griauti istorinę tiesą, nes įtaka specifiškai ir greitai absorbuojama tinkamiausioje dirvoje, o mažiausiai reikšminga, kai veikia tiesiogiai ir akivaizdžiai.

Kiek kitaip to meto stilių paveikė antrasis įtakos šaltinis. Iš Japonijos atėjo neabejotinai triviali technikos naujovė, kuri padarė didelį poveikį meno raidai. XIX a. viduryje užsimezgus prekybiniams ryšiams su Japonija, japoniška „egzotika" užtvindė Europos rinką, ir tarp tos egzotikos tuojau pat buvo deramai įvertinti japonų medžio raižinių privalumai. Daugelis prancūzų dailininkų tapo entuziastingais Hokusai ir Utamaro kūrinių kolekcionieriais, netrukus šių Japonijos dailininkų įtaka akivaizdžiai pasireiškė impresionistų kūryboje. Japonų graviūrą matome Manet tapytame Zola portrete (1868), kitą — van Gogho „Tėtušio Tanguy" portrete (1886—1888), dar vieną — jo „Autoportrete su aprišta ausimi" (1889, Courtauld institutas), taip pat Gauguino „Natiurmorte su japoniška graviūra"[17]. Tačiau tai tik rodo, kad japonų medžio raižiniai buvo labai populiarūs; tuo tarpu jų įtaka matyti pokyčiuose, kurie pamažu įsigali tapytojų *stiliuje* — linijinėmis arabeskomis atskiriamos lygios spalvinės plokštumos, atsisakoma trimatės perspektyvos, tapyba suvokiama kaip heraldinė, alegorinė, simbolinė.

Daugelis impresionistų buvo vien išoriškai paveikti japonų medžio raižinių, gilominė jų įtaka palietė tik van Gogho ir Gauguino kūrybą. Abu tapytojai puoselėjo mintį sukurti ekvivalentišką meną aliejine tapyba. Tapytojas Whistler, tiesa, irgi imitavo japonų raižinių struktūrą ir kompoziciją, bet jo atmosferinis impresionizmas, nors artimas kinų tapybai, iš esmės nesiskiria nuo Monet ir Degas stiliaus. Apie 1886 m. van Gogh pradėjo kopijuoti japonų graviūras, bet ne medžio raižinių, o aliejinės tapybos technika, bandydamas perkelti į europinę terpę estetinius japonų stiliaus privalumus. Jis nuėjo net taip toli, jog, pamėgdžiodamas japonų techniką, savo tušo piešinius piešė rytietiškomis nendrės plunksnelėmis[18]. Tačiau pagrindinis jo tikslas buvo perteikti aliejine tapyba grynų spalvinių plokštumų išraiškos jėgą. Apie savo drobę „Dailininko miegamasis Arlyje" (1888) jis sako: „Čia tik mano miegamasis, bet spalva padaro viską, ir jos supaprastinimas suteikia daiktams prakilnumo, tai turi byloti apie visa *kita* ir apie miegą plačiąja prasme

[...]. Šešėliai čia nuslopinti, drobė tapyta laisvais lygios spalvos potėpiais kaip japonų graviūrose"[19]. Taigi šį japonų meno bruožą van Gogh perima dėl jo *išraiškingumo*, ir apie tai mes dar kalbėsime kiek vėliau.

Gauguin šiuos ir kitus Rytų meno bruožus taiko visai kitiems tikslams. Kaip ir van Gogh, jis įvertino didelių lygių spalvinių plokštumų išraiškos galią. Bet taip pat jis domėjosi viduramžių menu (skulptūra, gobelenais, vitražu), primityviaisiais medžio raižiniais ir atskirais egzotiško meno pavyzdžiais, kuriuos matė Pasaulinėje parodoje 1889 m.; tada suprato, kad spalva gali būti ne tik išraiškinga, bet ir simboliška. Tai buvo mėgstamiausia diskusijų tema dailininkų draugijoje, kuri rinkdavosi Bretanės kaimuose — Marie Gloanec viešbutėlyje Pont-Avene ir Marie Henry viešbutėlyje Le Puldiu: į tą grupę įėjo Paul Sérusier ir Émile Bernard — dailininkai, kuriuos domino ne vien menas, bet ir teoriniai dalykai. Prie jų prisijungė Émile Schuffenecker, Louis Anquetin ir Meyer de Haan. Nors Gauguin savo asmenybės jėga ir nenuilstančia tyrinėtojo energija buvo iškilesnis už visus kitus, vis dėlto grupės stilius, kurį jie pavadino *sintetizmu*, skyrėsi nuo Gauguino stiliaus. Sintetizmui didelį poveikį darė ką tik minėti įtakos šaltiniai, tuo metu veikę ir visą Europos tapybą. Jei palygintume Gauguino ir jo grupės kūrinius su jokiai grupei nepriklausiusių dailininkų (prancūzų Seurat, Puvis de Chavanneso ir Toulouse-Lautreco, norvego Muncho, šveicaro Hodlerio) kūriniais, pamatytume visam tam laikotarpiui būdingą manieringumą, kurį galima paaiškinti tik gilesniais dvasios pokyčiais. Dabar, po septyniasdešimt metų, akivaizdžiai matyti, kaip Europos mene pradedama siekti abstrakcijos, ir nors smulkiau šį reiškinį aptarsime kitame skyriuje, čia paminėkime fragmentiškas ir tarsi nesusijusias tarpusavyje pirmąsias jo apraiškas. Impresionistai domisi japonų graviūromis panašiai kaip Gauguin ir sintetistai — primityviuoju menu, Seurat ieško geometrinės struktūros savo puantilistinei technikai, Munch arabeskinio ritmo dėlei atsižada realistinio vaizdo — tai vis naujos meno išraiškos ieškojimai, ir ši išraiška turėjo įgauti superrealistinę, archetipinę formą, kurioje besiblaškanti žmogaus siela rastų stabilumą ir ramybę. Menas prarado visas savo priedermes: šventą priedermę tarnauti Dievui (nes Dievas mirė) ir žmogiškąją — tarnauti visuomenei (nes žmogus išsivadavo iš savo pančių). Kadangi dailininkai sugebėjo išreikšti save ir filosofine kalba (van Gogh ir Gauguin puikiai padarė šitai savo laiškuose), matome, kad visa karta suprato stovinti prieš egzistencinę dilemą. Cézanne nemokėjo kalbėti metafiziniais terminais, tačiau bene geriausiai iš amžininkų suvokė, ką reikia daryti; Gauguin puikiai suprato, ką Cézanne daro, ir, nors atmetė šio vartotas technines priemones, pats, pradėdamas naują drobę, nenorom tardavo: „Padarysim kokį sezaną"[20].

Pagrindinė XX a. tendencija geriausiai išryškėja genijaus, kuriam ankstyva mirtis neleido užbaigti kūrybinių ieškojimų — George Seurat (1859—1891) darbuose. Jis gimė dvidešimt metų vėliau už Cézanne'ą, ir jeigu būtų sulaukęs Cézanne'o amžiaus, galėjo pergyventi kubistinį periodą — iki pat 1926 m. Seurat galima vadinti moderniojo meno Pierro della Francesca. Sąmoningiau nei Cézanne, labiau apgalvotai ir inteligentiškiau už bet kurį savo amžininką jis įvertino epochos mokslinę orientaciją ir tiksliai išreiškė jos objektyvumo idealą. Studijuodamas Aukšto-

joje dailės mokykloje (École des Beaux Arts), jis skaitė visus gaunamus darbus apie optiką ir spalvas, ypač domėjosi Eugène Chevreulio šviesos skaidymu į sudėtines spalvas. Šios teorijos pagrindu Seurat *išplėtojo* — čia vargu ar tiktų žodis *„atrado"* — techniką, pavadintą *puantilizmu*, nors pats mieliau ją vadino *divizionizmu*. Šios technikos esmė — skaidyti gamtos spalvas į sudėtines, o šias grynas dėti ant drobės mažais potėpiais ar taškeliais, kad žiūrovo akių tinklainėje toks „optinis mišinys" vėl virstų spalva ar atspalviu. Objektas, žinoma, turi išlaikyti gyvas ir tikroviškas gamtos spalvas — tokį tikslą sau kėlė dar Constable ir Delacroix. Jei Seurat būtų pasitenkinęs spalviniais ieškojimais, jis nebūtų nuėjęs toliau nei jo bičiuliai impresionistai (ypač Pissarro arba Signac), tačiau jo spalvinius ieškojimus lydėjo linijos ir apskritai mokslinių estetinės harmonijos pagrindų tyrinėjimai. Seurat klausia: „Jei praktinėje veikloje galėjau atrasti mokslinius tapybos spalvų dėsnius, tai ar negaliu rasti tokią pat logišką, mokslišką tapybos sistemą, kuri man padėtų harmoningai derinti paveikslo linijas, kaip galiu jame derinti spalvas?"[21] 1886 m. jis sutiko jauną mokslininką Charles Henry, žinojusį atsakymą į šį ir daugelį kitų klausimų. Henry, labai aštraus proto ir nepaprastai produktyvus matematikas, puoselėjo svajonę sujungti meną ir mokslą į aukštesnę intelektualinę sistemą, kurią jį pažinojęs Paul Valery vadina „žmogaus jausmų ir veiklos vieninga sistema"[22]. Dailininkai, ir ypač Pissarro, dalyvavę ilgose karštose diskusijose, buvo pakankamai nuovokūs, kad suprastų, jog reikia peržiūrėti visas pagrindines lig šiol intuityviai aprobuotas estetines vertybes. Tačiau pats Seurat — ir tai iš tiesų liudija jo genialumą — nesirėmė tomis tradicinėmis vertybėmis, bet bandė spręsti iškilusią dialektinę problemą. Apmaudu, kad viena iš priemonių, kurias Seurat vartojo — puantilizmas arba divizionizmas — užtemdė tikrąjį jo tikslą sukurti „harmoningą meną". Harmoniją galima skaidyti į elementus — toną, spalvą bei liniją, rašo jis savo garsiojoje „Estetikoje"[23], tie harmonijos elementai gali išreikšti džiaugsmą, ramybę, liūdesį. Išraiškos priemones reikia numanyti, bet jų poveikis nenumanomas, nes jos veikia žmogaus jausmus, kurie iš tikrųjų yra beribiai. Kaip van Gogh, naudojęs dideles spalvines plokštumas ir kitus japonų medžio raižinių elementus, Seurat irgi pripažino, kad menas turi siekti *išraiškingumo*.

Dvidešimt metų po belaikės Seurat mirties, didžiausio moderniosios dailės pakilimo laikotarpiu, Seurat tapyba padarė lemiamą įtaką Picasso, Braque'ui ir Grisui. Net Seurat vertinusiam amžininkui Camille'ui Pissarro atrodė, kad puantilizmas pasibaigė su Seurat mirtimi, „bet aš manau,— priduria nuovokusis Pissarro,— tai turės didelį poveikį ateities menui. Seurat tikrai kažką davė"[24]. Tas „kažkas" buvo ne puantilizmas ir netgi ne mokslinis meno harmonijos pagrindimas, bet teisingai suvoktos dialektinės kūrybos proceso problemos, kurias išspręsti galima tik revoliucingai transformavus kūrybos, kaip pažinimo būdo, statusą. Senoji meno kalba jau neatitinka žmogaus sąmonės: reikia kurti naują kalbą, skiemenį po skiemens, vaizdinį po vaizdinio, kad menas vėl būtų reikalingas tiek visuomenei, tiek individui.

## Antras skyrius „PROVERŽIS"

XX amžiaus pradžioje Europos menas pasiekė tokią stadiją, kurią geriausiai apibūdintų prancūziška frazė *reculer pour mieux sauter**. Tai buvo ne atoslūgis, o pauzė. 1900 m. Maurice Denis nutapo drobę „Cézanne'o pagerbimas" (Paryžius, Moderniojo meno muziejus). Ten pavaizduoti Bonnard, Vuillard, Redon, Rousell, Sérusier ir pats Denis — solidi grupė, pusračiu sustojusi apie žmogų, kurį laikė savo mokytoju. Tais pačiais metais Gauguin išvyksta į paskutinę savo tremtį — Markizų salas, kur miršta skurde po trejų metų. Van Gogh ir Seurat — jau mirę, o Toulouse-Lautrec — prie mirties. Degas aklumas sparčiai progresuoja. Monet dar nutapys pačius reikšmingiausius ateities menui kūrinius — tvenkinių ir vandens lelijų ciklą, bet ir jam gresia apakimas. Renoir irgi jau ligonis, bet per devyniolika likusių gyvenimo metų dar nutapė kelis geriausius savo paveikslus.

Nepaisant tariamos pauzės meno raidoje, buvo užimta tokia pozicija, iš kurios nebebuvo kur trauktis: tai, kas pasiekta, spinduliavo tokia šlove, kad kiekvieno jauno Europos ir Amerikos dailininko žvilgsnis ilgesingai krypo į Paryžių. 1900 m. Pasaulinėje parodoje Paryžiuje impresionistai ir postimpresionistai pagaliau susilaukė deramo įvertinimo, ir nors publika dar jų nepriėmė, tačiau pasaulinis garsas jau pasklido.

Į Paryžių traukia jauni dailininkai iš visų kraštų. Pirmąjį dešimtmetį Paryžių aplankė kone visi naujojo šimtmečio naujų meno srovių įkūrėjai, ir daugelis jų pasiliko ten visam laikui. Keli dailininkai buvo gimę Paryžiuje arba netoli jo, tai Rouault, Picabia, Delaunay, Utrillo, Derain ir Vlaminck; kiti prancūzų dailininkai atvažiavo iš provincijų — Braque ir Léger 1900 m., Arp ir Marcel Duchamp 1904 m. Picasso pirmą kartą Paryžiuje apsilanko 1900 m. ir greitai vėl ten sugrįžta. Brancusi atvyksta per Miuncheną 1904 m., Archipenko — 1908 m., Chagall — 1910 m. Kandinskij Paryžiuje lankosi 1902 m. ir dar kartą — 1906—1907m., Klee — 1905 m. Juan Gris apsigyvena Paryžiuje 1906 m. Iš Vokietijos atvažiuoja Nolde 1899 m., Paula Modersohn-Becker — 1900 m., Franz Marc — 1903 m. Iš Italijos atvyksta Carrà — 1900 m., Boccioni — 1902 m., Severini ir Modigliani — 1906 m. 1905 m. atkeliauja net Amerikos meno pionierius John Marin; tais pačiais metais Max Weber išvyksta iš Paryžiaus ir įkuria Niujorke naujo meno avanpostą.

Tuo pat metu kūrybinės jėgos telkiasi ir Miunchene. Pirmojo dešimtmečio meno raida Miunchene dar nebuvo kompetentingai aprašyta ir, be abejo, vienareikšmiš-

---

* „Atsitraukite atgal, kad galėtumėte šokti" (*pranc.*).

kai ją lyginti su tuo pačiu dešimtmečiu Paryžiuje negalima. Amžių sandūroje Miunchene aktyviai reiškėsi vokiečių impresionistai Lovis Corinth ir Max Slevogt, bet kitų kraštų dailininkus kaip Vasilį Kandinskį, Aleksejų von Javlenskį, Naumą Gabo ir Paulį Klee Miunchenas viliojo akademizmu, ir nors čia įdėmiai sekama, kas vyksta Paryžiuje, Bavarijos sostinė spinduliuoja filosofine dvasia, siekiančia įprasminti meno kūrybą teoriniuose darbuose. Tuo metu Miunchene parašomi svarbiausi modernizmo veikalai. Tai Wilhelmo Worringerio „Abstrakcija ir įsijautimas" („Abstraktion und Einfühlung", 1908)[1], kuriame abstrakcija pirmą kartą pristatoma kaip pasikartojantis istorinis reiškinys, ir Kandinskio „Apie dvasingumą mene" („Über das Geistige in der Kunst", 1912)[2], kuriame abstraktus „vidinės būtinybės" menas paskelbiamas ir įteisinamas kaip šiuolaikinis reiškinys.

Paryžiaus dailininkai, sukilę prieš impresionizmą, vadinami „les fauves" (laukiniai žvėrys) — šiuo vardu juos šmaikščiai pakrikštijo Louis Vauxcelles, rašydamas apie 1905 m. Rudens saloną. Vardas gana taiklus, nes tapytojai vartojo tikrai drastiškas išraiškos priemones. Iš esmės šie tapytojai buvo ekspresionistai, ir nors Paryžiaus ir Vokietijos (ypač Miuncheno) meno srovės galiausiai pasiekė visiškai skirtingų rezultatų, kurį laiką jos konkuravo ir vystėsi lygiagrečiai. Juk lygiagretės, reikia prisiminti, turi skirtingus išeities taškus ir niekuomet nesusikerta.

Jei tikėsime grupės lyderio Henri'o Matisse'o (1869—1954) žodžiais, fovizmas gimė kaip maištas prieš racionalų neoimpresionistų Seurat ir Signaco metodiškumą. „Fovizmas pakirto divizionizmo tironiją",— deklaravo Matisse, toliau paaiškindamas: „Neoimpresionizmas, arba veikiau jo dalis, vadinama divizionizmu, buvo pirmas bandymas sukurti vieningą impresionizmo metodą, bet tas metodas buvo grynai fizinis ir netgi mechaninis. Skaidant spalvą, ėmė skaidytis forma, kontūras. Rezultatas: sutrūkinėjęs paviršius. Viskas suvedama tik į tinklainės pojūčius, bet tai visai sutrikdo paviršiaus ir kontūro rimtį. Objektai vienas nuo kito skiriasi tik skirtingu jų apšvietimu. Viskas traktuojama vienodai. Galų gale sužadinami tik lytėjimo pojūčiai, kuriuos galėtume lyginti su balso ar smuiko vibravimu. Ilgainiui papilkėjusios Seurat drobės neteko to, kas jų spalvų išdėstyme buvo programiška, bet išsaugojo tikrąją vertę — humanistinę tapybinę vertę, kuri šiandien atrodo dar didesnė"[3].

Būdamas dvidešimt dvejų metų, Matisse atsisakė teisininko karjeros ir 1891—1892 m. žiemą atvyko į Paryžių mokytis pas Bouguereau, tuo metu pasiekusį šlovės viršūnę. Jis greit įsitikino padaręs klaidą ir perėjo į romantiškesnę, bet taip pat akademinę Gustave'o Moreau studiją. Čia mokėsi drauge su Georges'u Rouault (1871—1958), Albertu Marquet (1875—1947) ir keletu kitų būsimų bendražygių. Sunku paaiškinti, ką kiekvienas iš jų perėmė iš savo mokytojo Moreau, be uolumo ir sugebėjimo dirbti (kartais Moreau priskiriamas fovistų „orientalizmas" iš tikro yra visai kitos kilmės). Matisse'o darbai nušvito visu ryškumu ne Moreau studijoje, o bendraujant su Pissarro ir kitais impresionistais. Jo žento knygoje, vienoje išnašoje, kuri yra per daug svarbi, kad leistume jai prapulti tipografinėje užmarštyje, nurodoma, jog „su impresionizmu Matisse'ą supažindino Wéry, vienas iš Bonnat mokinių [pas Léoną Bonnat vėliau mokėsi Othon Friesz ir Raoul Dufy]. Jis [Matisse]

keliavo po Bretanę su šiuo tapytoju, kuris tuo metu buvo pasidavęs Sisley'aus technikos įtakai. Po to, kai abu trumpam stabtelėjo Bel-Ilyje (1896), Matisse vienas pasiekė Bezek-Kap Sizeną, mažą bažnytkaimį Finisterio departamente, iš kur parsigabeno šiai vietovei būdingus paveikslus „Bažnyčia" ir „Moteris, gananti kiaulę". Be jų, Bretanėje jis nutapė kelis labai originalius peizažus — erdvias ištisai melsvos tonacijos kompozicijas. Šiuose darbuose, keistai primenančiuose Courbet ir Delacroix, tapytojas dar vartoja įprastinę toninę skalę. Bet vizijos užmojis ir išraiškos galia liudija jį esant netoli ekstatiško kūrybos proveržio (1895). Taigi galingas fovizmo srautas, regis, bus išsiveržęs, netiesiogiai tarpininkaujant Wéry. Abu jauni dailininkai ilgose diskusijose sugebėjo įtikinti vienas kitą savo pažiūrų pranašumu ir privalumais. Jiems grįžus į Paryžių, Matisse'o paletė praturtėjo žėrinčiomis spalvomis, o Wéry paletėje atsirado asfalto pilkuma, atnešusi jam didelį, deja, trumpalaikį populiarumą"[4].

Tai įvyko 1896 m. Apie 1897 m. iki tol tamsūs Matisse'o paveikslai „giliai iš vidaus nušvinta kaip vėlesnieji jo kūriniai šviesiai mėlyna, melsvai žalia, smaragdo ir raudės spalvomis" (pasakoja Duthuit)[5]. Marguet irgi patvirtina, kad dar prieš 1900 m. Matisse tapė fovistine maniera. 1898 m. jis nutapė didelį aktą vien mėlyna spalva, sutrikdžiusia net jo draugus. Tai, regis, buvo spontaniškas eksperimentas, instinktyvus maištas. Kaip tik šiuo ieškojimų laikotarpiu Camille Pissarro, geriausiai suvokęs savo epochą genijus, nurodė Matisse'ui tikrąjį kūrybos šaltinį. Gal Pissarro ne pirmas parodė Matisse'ui Cézanne'ą, bet pirmas atskleidė jo reikšmę ir tai padarė taip efektyviai, kad 1899 m. Matisse iš paveikslų pirklio Vollardo nusipirko Ekso tapytojo drobę už gana kuklią, bet tuo metu jam sunkiai prieinamą kainą (1300 frankų). Paveikslas „Trys besimaudančios moterys" priklausė jam iki 1936 metų; tada jis padovanojo jį Paryžiaus miesto muziejui, perdavimo laiške prisipažindamas, kad ši drobė trisdešimt septynerius metus „palaikė mane dvasiškai kritiškomis mano gyvenimo akimirkomis; iš jos aš sėmiausi tikėjimo ir ištvermės"[6].

Ką savo kūrybos kryžkelėje Matisse atranda Cézanne'e? Paprasčiausiai tai, kad paveikslo spalvos turi turėti struktūrą, arba, kitaip sakant,— paveikslas struktūrą įgyja tik atradus tam tikrą sudėtinių spalvų santykį. Atrodytų, šitai nė kiek nesiskiria nuo Seurat struktūrinės harmonijos idealo, bet Matisse kaltino Seurat, kad šis pažeidė spalvos vientisumą — susprogdinta į taškelius spalva neteko gyvybės. Spalvos turi būti vartojamos „pilnatvėje" (Cézanne'e žodis), ir pagrindinis uždavinys — perteikti struktūrą, vartojant grynas spalvas ir atmetant antraeilius efektus, atsirandančius, kai pridedama juodõs ar pilkõs spalvõs. Cézanne — vienintelis iš pirmtakų, kėlęs sau tokį uždavinį.

Tačiau Matisse aklai neseka Cézanne'u, nes, kaip ir daugelis to meto dailininkų, jis mano, kad menas turi būti dinamiškas, o ne statiškas (kaip Seurat paveikslai), turi išreikšti „vos ne religinį jausmą gyvenimui", o ne registruoti laikinus pojūčius (kaip impresionistai savo kūryboje). Toks požiūris aiškiai išdėstytas straipsnyje „Pastabos apie tapybą" („Notes d'un peintre"), kurį Matisse išspausdina

Paryžiaus „La Grande Revue" 1908 m. gruodžio 25 d.; tai vienas iš pagrindinių modernizmo dokumentų. Prabėgus dešimčiai metų nuo „Mėlynojo akto", Matisse pagaliau atranda save ir suvokia savo ieškojimų kryptį. Neatsitiktinai straipsnyje jis pirmiausia kalba apie išraiškingumą.

„Pirmiausia aš siekiu išraiškingumo... Negaliu skirti jausmo, kurį kelia man gyvenimas, nuo priemonių, kuriomis jį perteikiu... Išraiškingumas, mano nuomone,— ne aistra, spindinti veide arba reiškiama smarkiu judesiu. Visa mano paveikslų kompozicija yra išraiškinga. Svarbu viskas — figūrų ar daiktų vieta, supančios juos tuščios erdvės, proporcijos. Kompozicija — tai sugebėjimas dekoratyviai išdėstyti įvairius elementus, kuriais disponuoja tapytojas, reikšdamas savo jausmus"[7].

Nieko negali būti aiškiau, ir, kaip matyti iš žodinių pareiškimų, tuos pačius tikslus kėlė sau ir beužgimstantis vokiečių ekspresionizmas. Toliau Matisse išsamiau paaiškina. Pirmiausia impresionistų „žavesiui, lengvumui, trapumui" jis priešpriešina „tvirtumą". Tiesioginis ir paviršutiniškas spalvos pojūtis turi būti „kondensuojamas", pojūčių kondensacija sudaro paveikslą. Tai pirmas Cézanne'o įtakos požymis: meno kūrinys nėra „betarpiškas", jis — „mano mąstymo rezultatas"; jis privalo turėti pastovų charakterį ir turinį, pasižymėti *giedrumu*, o šitai pasiekiama ilgai mąstant apie išraiškos problemas.

Matisse nurodo du tikrovės išraiškos būdus: „Vienas — šiurkščiai parodyti tikrovę, kitas — kūrybiškai ją pažadinti". Štai kur slypi pagrindinis Matisse'o skirtumas nuo kitų jo kolegų, o plačiąja prasme — prancūzų ekspresionizmo nuo vokiečių ekspresionizmo. Matisse analizuoja egiptiečių, graikų, Rytų meną ir daro svarbią išvadą, kad, „atsisakius vaizduoti tikrovišką judesį, galima siekti *aukštesniojo grožio idealo*". Šitaip prijaukinamas „laukinis žvėris"! Toliau straipsnyje ieškome, kaip apibūdinamas tas aukštesnis idealas, ir mums nurodomas graikų giedrumas ir harmonija.

„Graikai irgi ramūs; disko metikas vaizduojamas tokiu momentu, kai yra sukaupęs visas jėgas prieš veiksmą, bet jeigu jis būtų rodomas pačioje įnirtingiausioje ir nestabiliausioje padėtyje, skulptorius ją išgrynintų ir kondensuotų taip, jog vis vien būtų išlaikyta pusiausvyra ir perteiktas trukmės pojūtis. Judesys pats savaime yra dinamiškas ir jį neįmanoma būtų perteikti statiškoje skulptūroje, jei menininkas sąmoningai nesuvoktų, jog veiksmas, kurį jis vaizduoja, trunka akimirką".

Neatsitiktinai Matisse savo teiginį pailiustruoja skulptūros pavyzdžiu, nes ir pats eksperimentuoja šioje meno srityje jau nuo 1899 m.; kurį laiką yra veikiamas Rodino įtakos. Ir iš tikrųjų, kartu su Cézanne'o drobe, kurią nusiperka iš Vollardo 1899 m., jis įsigyja Rodino gipsinį Henrio Rocheforto biustą, su kuriuo skurdo metais irgi nesiskiria, iš jo semiasi tikėjimo ir ištvermės. Pirma žymesnė Matisse'o skulptūra „Vergas", pradėta 1900 m. ir baigta tik 1903 m., aiškiai įkvėpta Rodino „Einančio žmogaus". Matisse netgi siūlėsi Rodinui į mokinius, bet šis, rodos, atsisakė priimti[8], tuomet Matisse kreipėsi į Bourdelle'į. Skulptūra visada užėmė svarbią, nors ir ne pirmą vietą Matisse'o kūryboje: pradedant ankstyvąja 1900 m.

„Vergo" statula ir baigiant Vanso koplyčios „Nukryžiuotuoju", kurį sukūrė jau gyvenimo saulėlydyje.

Grįžkime prie 1908 metų straipsnio. Aptardamas „priemones", kuriomis menininkas vaizduoja gyvenimą, Matisse nurodo skirtumą tarp tvarkos (formos aiškumo) ir ekspresijos (jausmų grynumo). Tvarkos pojūtį jis perėmė iš Cézanne'o, kurio drobėse „viskas taip puikiai suderinta, [...] kad iš bet kokio atstumo, nors ir kažin kiek būtų personažų, aiškiai skiriate figūras ir suprantate, kuriai iš jų priklauso ta ar kita galūnė. Paveikslui būdinga tvarka ir aiškumas todėl, kad tvarka ir aiškumas jau iš pat pradžių buvo tapytojo sąmonėje ir kad jis suvokė, jog jie būtini".

Vadinasi, pirmiausia aiškus visos kompozicijos vaizdas gimsta tapytojo *sąmonėje.*

Tuomet, remiantis stebėjimu, jausmu ir „savo emocine patirtimi", parenkamos spalvos. Pastaroji frazė parodo, kad negali būti jokios spalvų teorijos *a priori* (kokią bandė sukurti Seurat ir Signac), bet kiekvieną kartą dailininkas turi iš naujo atrasti spalvas, perteikiančias jo jausmus. Matisse kalba gana miglotai, bet aiškiai nori pasakyti, kad tarp sudėtinių paveikslo spalvų reikia rasti pusiausvyrą, tam tikrą santykį. „Paskui ateina momentas, kai tarp visų dalių atsiranda galutinis ryšys, ir tada jau neįmanoma paveiksle ką nors pakeisti jo neperdirbant".

Pareiškęs ištikimybę humanizmui („labiausiai mane domina ne natiurmortas, ne peizažas, o žmogaus figūra"), Matisse ištaria garsiuosius žodžius, kurie vėliau sukėlė tiek įvairių aiškinimų, kad verta dar kartą juos prisiminti; jie daug akivaizdžiau negu visos kitos jo nuomonės rodo, kuo iš esmės dailininkas skyrėsi ne tik nuo daugumos fovistų, bet ir nuo Vokietijos ekspresionistų:

„Aš svajoju apie pusiausvyrą, tyrumą ir giedrumą mene, kur nebūtų nerimo ir sumaišties, apie meną kiekvienam proto darbininkui — ar jis būtų biznierius, ar rašytojas, kaip sutaikinančią jėgą, dvasinę paguodą, lyg patogų krėslą nuvargusiam pailsėti".

Šis nuoširdus prisipažinimas ne visai išplaukė iš to meto Matisse'o kūrybos, pavyzdžiui, skulptūrų „Dvi negrės" (1908, bronza), „Jeanette" (1910—1911, bronza), paveikslų „Nimfa ir Satyras" (1909, Maskva, A. Puškino dailės muziejus), „Auksinė žuvelė" (Kopenhagos valstybinis muziejus). Tačiau šiuo laikotarpiu taip pat sukuriami du paveikslo „Šokis" variantai — 1909 m. (Chryslerio kolekcija) ir 1910 m. (Maskvos A. Puškino dailės muziejus), o nuo 1911 m. Matisse jau visiškai ištikimas savajam credo. Lygiai po keturiasdešimt metų Filadelfijos meno muziejuje įvykusios piešinių parodos kataloge jis dar kartą patvirtins savo kūrybines intencijas: „Reikia ieškoti vidinės tiesos, slypinčios po išorine vaizduojamo daikto regimybe. Tik ši tiesa svarbi... Mano piešiniai gimė ne iš atsitiktinumo, bet kiekviename matyti, kaip, išreiškiant charakterio esmę, visus juos nušviečia ta pati tiesa, o jų atskirų dalių plastiškumą — veidą, foną, vaizdų skaidrumą bei materialaus svorio įspūdį — sunku paaiškinti žodžiais, bet lengva perteikti paprasta, beveik vienodo storio linija erdviškai skaidant popieriaus lakštą — tik taip išreiš-

kiami visi šie dalykai... Esminė tiesa kuria piešinį [...] L'exactitude n'est pas la vérité"[9].

*Tikroviškumas nėra tiesa* — tai viso modernizmo tezė, bet kaip tezę pirmieji ją suformuluoja Matisse ir fovistai. Gauguin ir sintetistai suformulavo kitą tezę, kurią męs vadiname simbolizmu: meno kūrinys yra ne išreiškiantis, bet vaizduojantis, jausmo *atitikmuo*, o *ne išraiška*. Žavėdamasis Gauguinu, Matisse, kaip ir Pissarro, vis dėlto nepritaria simbolizmui plačiąja prasme ir su retom išimtim — ankstyvųjų jo drobių „Prabanga, ramybė, geidulingumas" (1904—1905), „Laimė gyventi" (1905—1906) ir „Šokis" (1909—1910) tiek kompozicija, tiek spalva tarnauja idėjai — niekada nesireiškė kaip simbolistas. Šitai itin svarbu pabrėžti, nes dažnai jo vartojamos spalvos vadinamos simbolinėm tik todėl, kad nėra natūralistinės ar „tikroviškos". Tačiau kad ir kaip Matisse modifikuoja spalvas, siekdamas harmonijos ir darnumo, savo esme jos vis tiek lieka išraiškingos, t.y. kyla iš realios savo funkcijos vaizduojamame objekte. Spalvinės modifikacijos ir transpozicijos gimsta pačiame tapybos procese kaip stebėjimų išdava, bet nėra išgalvotos. „Tapydamas rudens peizažą, nesistengsiu prisiminti, kokios spalvos tinka šiam metų laikui, įkvepia tik jausmai, kuriuos jis man kelia; žvarbus ledinis mėlyno dangaus giedrumas taip pat gerai išreikš metų laiką, kaip ir lapijos atspalviai. Be to, pats mano jausmas gali būti įvairus, nes ruduo būna švelnus ir šiltas kaip užsitęsusi vasara arba, priešingai, vėsus su šaltu dangumi ir geltonais lyg citrina medžiais, kurie kelia žvarbumo įspūdį ir pranašauja žiemą"[10].

Fovistai niekuomet nesudarė vienalytės grupės, o Matisse nebuvo formalus lyderis, greičiau — sektinas pavyzdys. Iš bendraminčių tik Albert Marquet ir Henri Manguin (1874—1943) kartu su juo mokėsi Gustave'o Moreau studijoje, tiesa, du fovistai, Charles Camoin (g. 1879) ir Jules Flandrin (1871—1947) vėliau ten irgi studijavo. Visi šie jaunesnieji dailininkai nuo 1902 m. drauge su Matisse'u dalyvauja parodose Berthe'os Weill galerijoje ir vėliau Nepriklausomųjų salone. Kiti keli prisijungė prie grupės ne formaliai, bet iš draugiškumo ir simpatijos — Jean Puy (1876—1960), Raoul Dufy (1877—1953), Kees van Dongen (1877—1968) ir Othon Friesz (1879—1949). Ypač reikšminga, kad grupei prijautė formaliai jai nepriklausę André Derain (1880—1954) ir Maurice de Vlaminck (1876—1958). Su Derainu Matisse susipažino 1899 m. Eugène Carrière'o studijoje, kiek anksčiau ten sutiko ir Jeaną Puy; Derain jį suvedė su Vlamincku van Gogho parodoje 1901 m. Derain ir Vlaminck jau buvo visai savarankiškai atradę Matisse'ui artimą stilių. „Deraino ir Vlamincko tapyba man nebuvo staigmena,— vėliau prisiminė Matisse,— nes pasirodė artima mano paties ieškojimams. Tik sujaudino, kad šie labai jauni žmonės laikosi panašių įsitikinimų kaip ir aš"[11].

Pagaliau apie 1907 m. į grupę atėjo, tačiau ilgai neužsibuvo Georges Brague (1882—1963), kiti du dailininkai Metzinger bei Le Fauconnier taip pat išstatė savo kūrinius su fovistais Rudens, arba Nepriklausomųjų, salone; fovistais buvo laikomi ir nepriklausę jokiai grupei Georges Rouault bei Pablo Picasso (1881—1973). Jau minėjome, kad Rouault kartu su Matisse'u mokėsi pas Moreau; nuo studijų laikų jis atkakliai ieškojo savito kelio, bet vis dėlto neišvengė užsienio įtakos. Iš

moderniųjų prancūzų tapytojų jis artimiausias ekspresionizmui — ta prasme, kuri paaiškės, kai kalbėsime apie vokiečių ekspresionistus. Taip pat ir Picasso 1906 metų „Autoportrete" (Filadelfijos meno muziejus) ir tų pačių metų „Dviejuose aktuose" stengiasi išsiveržti iš jaunatviškai sentimentalios manieros į „kietesnį" ir raiškesnį stilių. Aišku, kažin ar verta dešimtmečio sumaištyje bandyti įžvelgti ryškesnę stiliaus vienovės tendenciją. Apskritai visa dailė, o ką ir kalbėti apie individualius menininkų stilius, tarsi plėšoma tarp dviejų priešingų jėgų, kurias simbolizuoja Cézanne'o ir van Gogho vardai. Pavyzdžiui, jau vien Matisse skirtingumas nuo Vlamincko ar Frieszo, nepaisant individualios kūrybinės raidos ypatumų, yra tikras Cézanne'o įtakos triumfas vienu atveju ir van Gogho triumfas — kitu. Kuo tuomet paaiškinti skirtingus Matisse'o ir Picasso kūrybinius kelius, kuriuose buvo pasirinktas bendras atramos taškas — Cézanne? Galima būtų teigti, kad turtinga Cézanne'o asmenybė sutaikina savyje visus prieštaravimus, bet šį teiginį gerokai komplikuoja chronologinė analizė. Juk Matisse, Rouault, Vlaminck, Derain, Picasso — kiekvienas yra labai turtinga asmenybė, žadinanti begalę jausmų, o meno srovė ar sąjūdis — tai ne organizuota armija su vienu ar dviem vadais, greičiau — stiprūs atramos taškai, kuriems atstovauja atskiri genijai.

Net tokiame painiame procese kaip menas istorikas turi ieškoti panašumų ir identiškumų, įrodančių, kad individualus menininkas nėra toks unikalus, kaip pats gali manyti: kad ir kaip jis stengtųsi atsiriboti, vis vien išlieka pagaulus neregimoms laiko srovėms. Jau minėjau, kad pirmame amžiaus dešimtmetyje dailininkai plaukte plaukė į Paryžių. Kažkoks dvasinis nerimas juos ten gena, tas nerimas užkrečia ir tuos, kurie atsiskyrėliškai įsišakniję savo provincijose. Rašant meno istoriją, reikia remtis pačiu menu — vizualinių formų transformacija, tačiau negalima neatsižvelgti į socialinį ir intelektualinį veiksnius, kurie nuo pat romantizmo laikų keičia Vakarų pasaulio civilizaciją. Dailė, kaip ir kiti menai, irgi šiuo atžvilgiu yra susiliejusi su visu istoriniu procesu kaip jo priežastis ir simptomas. Menas atlieka kuriamąją funkciją šiame procese: jis įžvelgia ir plastiškai išreiškia tas sutramdytas aspiracijas, kurios kitaip liktų nežinioje nebylios. Šia prasme menininkai yra socialiai priklausomi ir veikia mūsų visuomenę kaip paskiri jos vienetai, o ne kaip atskirų, savyje užsidariusių ir nepriklausomų grupuočių nariai.

Ekspresionistinio judėjimo Vokietijoje pradžia akivaizdžiai patvirtina šį faktą. Į akis krenta tai, kad nors konkrečiuose centruose telkiasi dailininkų grupės kaip „Tiltas" („Die Brücke", 1905) Drezdene ir „Mėlynasis raitelis" („Die Blaue Reiter", 1911—1912) Miunchene, patys įtakingiausi tų grupių tapytojai išlieka visiškai nepriklausomi savo kūryboje. Kaip tipišką pavyzdį šiuo požiūriu pateiksime dailininkę Paulą Modersohn-Becker (1876—1907), jautrią natūrą, perėmusią Böcklino ir Hanso von Marées romantizmą, jausmingai suvokusią Gauguiną ir van Goghą, išlaikiusią moterišką švelnumą visame kame ir vis dėlto vienumoj atradusią tam laikui būdingą stilių, kurį daug sąmoningiau formavo „Tilto" grupė. Karl Hofer (1878—1955) — kitas nepriklausomas to meto vokiečių dailininkas, kurio stilius bendrais bruožais artimas ekspresionistiniam.

Reikia pripažinti, kad dailininkai jungiasi į grupes ne tiek ideologiniais moty-

vais, kiek praktiniais sumetimais. Visi gyvena pasaulyje, kuris yra nepakantus bet kokiam originalumui, o tokiom sąlygom prisibelsti ar gauti paramą galima tik bendromis pastangomis. Taigi jų elgesį diktuoja tiek praktiniai, tiek propagandiniai motyvai. Praktinė pusė, jei imtume „Tilto" grupę,— tai dalijimasis dirbtuvėmis ir medžiagomis, propagandinė — manifestai, periodiniai leidiniai, knygos, skirti vienam bendram tikslui. Tokia bendrų tikslų ir praktinių sumetimų vienijama bendruomenė labai reikalinga dailininkui sunkioje kūrybinio kelio pradžioje. Įgijęs ekonominę nepriklausomybę, grupės narys būtinai ima ginti savo individualias teises, ir jo ryšys su grupe nutrūksta. Vidutiniškai visos grupuotės tveria ne ilgiau kaip ketverius penkerius metus.

Vokiečių ekspresionizmas daug kuo artimas prancūzų fovizmui, ir juos sieja ne tik bendros ištakos — jau minėtas *Jugendstil* — *Art Noveau* manierizmas, bet ir tam tikri van Gogho bei Gauguino kūrybos momentai. Visose egzotiško elemento apraiškose vokiečių ekspresionizme,— o šios apraiškos ypač juntamos Emilio Nolde'ės (1867—1956), kiek mažiau Paulos Modersohn-Becker, Otto Muellerio (1874—1930) ir Maxo Pechsteino (1881—1955) kūryboje — galima įžvelgti Gauguino įtaką, nors, tiesa, nederėtų pamiršti ir Rytų meno poveikio. Tačiau ne tai yra būdingiausias vokiečių ekspresionizmo ar van Gogho stiliaus bruožas, skiriantis juos nuo prancūzų fovizmo; šio skirtumo priežastis daug rimtesnė ir gilesnė — tai, ką Worringer vadina „gotiškojo pasaulio ekspresijos transcendentalumu". Du Worringerio traktatai „Abstrakcija ir įsijautimas" (1908) ir „Gotikos formos problemos" („Formprobleme der Gothik", 1912) tapo lemiamais veikalais vokiečių ekspresionizmo raidoje. Autorius ir pats pripažino, kad pirmoji knyga yra tarsi magiška formulė „Sezamai, atsiverk" į svarbiausias epochos problemas — „jauno, lig tol niekam nežinomo studento daktarinė disertacija paveikė visos epochos dvasinį gyvenimą ir daugelį asmeniškai"[12]. Worringer pirmasis aiškiai teoriškai suformulavo psichologines priežastis, dėl kurių Šiaurės menas skiriasi nuo klasikinio ir Rytų meno, ir nuo to laiko šiuolaikiniai ekspresionistai gali labiau pasitikėti savimi, remdamiesi istorine raida, t.y. Užalpinių tautų tradicija ir socialine evoliucija. Labai įvairialypis Šiaurės menas turi vieną bendrą ypatumą: jam svetima klasikinė gamtos pasaulio, kaip ramios aplinkos žmonių veiklai, samprata; pasaulį harmoningai atspindintis menas (prisiminkime šviesų ir guodžiantį lyg patogus krėslas Matisse'o meno idealą) esąs nepakankamai išraiškingas; „jam reikia tokio antgamtiško patoso, kuris įskeltų gyvybę negyvai materijai". Taigi Šiaurės menui visuomet buvo būdingas polinkis į neramią abstrakciją, o mūsų atšiauriais laikais tas polinkis pasireiškia su dvigubu intensyvumu; štai kodėl, aistringai laužant natūralias formas, siekiama perteikti nerimą ir siaubą, kurį jaučia žmogus iš esmės priešiškos ir žiaurios gamtos akivaizdoje. Nerasdamas nusiraminimo giedrame pasaulėvaizdyje, jis mato vieną išeitį: nerimą ir vidinę sumaištį įkaitina iki kraštutinumo, kad galiausiai priblokštas išsivaduotų katarsyje. „Šiaurietis negali realizuoti savęs aiškiai suvoktame pasaulyje, todėl natūralus veiklos poreikis vis auga ir galop išsilieja liguistos fantazijos žaismu. Tikrovė, kurios gotłkinio pasaulio žmogus negalėjo pakeisti, vadovaudamasis gyveni-

miška nuovoka, ištirpo nežabotame fantazijos šėlsme, virsdama įkaitinto spektro deformuota realybe. Viskas pasidaro fantastiška ir fatališka. Po regimąja daiktų išore slypi jų karikatūra, už negyvų daiktų vaidenasi mįslingas gyvenimas, o visa tikrovė virsta grotesku. [...] Visiems žmonėms būdingas veiklos poreikis, neradęs sau pasireiškimo objekto, galiausiai nukreipiamas į amžinybę"[13].

Ši ištrauka nusako visą šiuolaikinio Šiaurės ekspresionizmo įvairovę. Edvard Munch, James Ensor (1860—1919), Ferdinand Hodler, Vincent van Gogh — visi dega aistra išreikšti „įkaitinto spektro deformuotą realybę". Šitai ir yra ekspresionizmas, ir jis neturi nieko bendra su rafinuota klasikinio meno ramybe („su įkūnytu, įdaiktintu pasitenkinimu", kaip pasakytų Theodor Lipps) arba mistiniu Rytų meno atsiribojimu.

Worringer iškėlė įgimtą Šiaurės pasaulėjautos polinkį į individualumą ir fragmentiškumą[14]. „Asmenybė" nėra socialiai reikšminga, priešingai, „individas" sąmoningai suvokia savo izoliaciją, vienišumą ir kraštutiniu atveju tokia pasaulėjauta gali peraugti į savęs neigimą ar net savigriovą (mums tai aiškiai parodo tragiškas van Gogho gyvenimas). Tačiau paprastesnė išeitis būtų savanoriška dailininko izoliacija, motyvų ir įkvėpimo ieškojimas vidiniame pasaulyje ir savistaboje.

Jeigu mes apžvelgsime ekspresionizmo pirmtakus ir pradininkus chronologiškai, tai matysime, kad aštuoni dailininkai gimė tarp 1849 ir 1870 m.: tai Christian Rohlfs (1849), Ferdinand Hodler (1853), James Ensor (1860), Edvard Munch (1863), Aleksej von Javlenskij (1864), Vasilij Kandinskij (1866), Emil Nolde (1867) ir Ernst Barlach (1870), ir visas aštuonetas lemtingus kūrybai metus praleido visiškoje izoliacijoje — priešiškai nusiteikusioje provinciališkoje aplinkoje. Pirmasis iš paminėtųjų Rohlfs labai lėtai, alinamas ligų, skurdo, darbo provincijos mokyklose, skynėsi kelią per natūralizmą, impresionizmą ir postimpresionizmą, ir tik po 1905—1906 m., kai jis pateko į Nolde'ės įtaką, atsiskleidė jo, kaip ekspresionisto, talentas. Todėl vargu ar galima jį vadinti ekspresionizmo kūrėju, nors jo kūryboje atsiskleidžia mistiškoje vienatvėje subrendusi natūra. Hodler — kita vieniša ir mistiška figūra, pasmerkta izoliacijai ir kančiai bene priešiškiausioje menui kalvinistinėje Ženevoje. Ensor, sukūręs labai individualų mistinį ekspresionizmą, visą ilgą savo gyvenimą praleido dar atokesnėje provincijoje — Ostende. Javlenskij ir Kandinskij abu gimė Rusijoje (prie Maskvos). Nors gyvenime jie daug bendravo su jaunesniais dailininkais, bet iš esmės tai vienišos natūros: Kandinskij — metafizikas, Javlenskij — mistikas. Pagrindinė Šiaurės Europos meno figūra — Edvard Munch, bene vienišiausia, užsisklendusi savyje ir, ko gero, sarkastiškiausia iš visų šitų melancholiškų natūrų — kartais lankydavosi Paryžiuje ar ilgesniam laikui apsistodavo Vokietijoje, tačiau tiek geografine prasme, tiek psichologiškai liko „autsaideriu", dvasiškai jam artimiausi būtų Kierkegaard, Strindberg, Ibsen ir Nietzsche. Nolde buvo kitas „autsaideris", kilęs iš tos pačios tautos ir aplinkos kaip Kierkegaard, taip pat vieniša, užslopinta, karštai religinga asmenybė. Kai dėl Barlacho, kaip ir Rouault Prancūzijoje, humanistinis ir religinis pašaukimas lėmė jam pranašo dalią, dailininkas gaivino mūsų socialinę dykynę sunkiai prigyjan-

čiomis ikonomis. Vis dėlto jo skulptūra, jo grafika ir jo dramos padarė jį tipiškiausiu Šiaurės pasaulio transcendentalizmo atstovu iš visų minėtų dailininkų.

Būdinga, kad tokio tipo menininkai labai aiškiai suvokia savo misiją ir paprastai reiškiasi ne tik vaizduojamuosiuose menuose, bet ir literatūroje. Nolde'ės autobiografiniai užrašai ir laiškai[15], kelios Barlacho dramos ir autobiografija[16], Kandinskio teoriniai darbai ir autobiografija, Muncho eilėraščiai[17], Hodlerio raštai ir laiškai[18], kaip ir van Gogho laiškai, turi ne tik dokumentinę vertę, bet yra tikri literatūros kūriniai[19].

Pirmąjį mūsų amžiaus dešimtmetį Vokietijoje, Belgijoje, Skandinavijoje subrendo ir pilnai atsiskleidė taip pat daug kitų dailininkų. Čia paminėsiu tik chronologiškai bei stilistiškai paralelišką fovizmui, 1905 m. Drezdene susikūrusią „Tilto" grupę. Šios grupės iniciatorius buvo Ernst Ludwig Kirchner (1880—1938), studijavęs architektūrą Drezdene ir Miunchene, tačiau kuo toliau, tuo labiau jautęs vis didesnį potraukį prie grafikos. Pirmuosiuose jo medžio raižiniuose dar ryški *Jugendstil* įtaka, bet vėliau jis irgi neatsispyrė visuotiniam dešimtmečio susižavėjimui neoimpresionistų tapyba, Afrikos ir Rytų menu, Gauguinu ir van Goghu. Šis Kirchnerio entuziazmas persidavė trims jo architektūros studijų draugams: pirmiausia 1902 m. Fritzui Bleyliui, o paskui 1904 m. Erichui Heckeliui (1883—1969) ir 1905 m. Karlui Schmidt-Rottluffui (1884—1976). Kiti dailininkai irgi netrukus prisideda prie ketveriukės: Emil Nolde bei Max Pechstein 1906 m., Kees van Dongen 1907 m., Otto Mueller 1910 m. Tačiau kai kurie iš šių pasekėjų tėra labai laikini — Nolde teužsibūna mažiau nei dvejus metus, van Dongen — dar trumpiau. Kurį laiką drauge su grupe dalyvavo parodose šveicaras Cuno Amiet (1868—1961) ir suomių tapytojas Axel Gallén-Kallela (1865—1931). Tačiau be jokios abejonės, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff ir Pechstein buvo pagrindiniai „Tilto" ramsčiai — jie drauge gyveno ir dirbo, dalijosi medžiagom, pinigais, bendrai leido reklaminius biuletenius, katalogus, plakatus, spaudė medžio raižinius ir litografijas — visa tai šiandien sudaro neįprastai išsamią šios grupės istorinę dokumentaciją.

„Tiltas" iširo 1913 m.— matyt, per daug išryškėjo individualūs dailininkų skirtumai, kad galima būtų bendrai kurti, be to, jų paveikslai jau įgijo paklausą rinkoje, o šitai konkurencijos sąlygomis sukelia įtampą grupės viduje. Tačiau 1913 m. ekspresionizmas jau paplito Vokietijoje, ypač svarbiu veiklos centru tapo Miunchenas. Dažniau rengiamos parodos, iš užsienio sklido naujos įtakos. Miunchene Vasilij Kandinskij teoriškai pagrindė ir praktiškai atskleidė kitą Šiaurės dvasingumo aspektą — „impulsyvų atsitolinimą nuo savęs", tą, anot 1908 m. Worringerio pasakymo, pirminį instinktą, kuris „kaip atsvarą pasaulėvaizdžio sumaiščiai ir neaiškumui pasirenka vienintelę išeitį — gryną abstrakciją ir iš vidinės būtinybės instinktyviai pagimdo geometrinę abstrakciją". Tai buvo reakcija prieš tokį pasaulėvaizdį, su kuriuo konfrontavo ir ekspresionistai, ir daugeliu atvejų naujos krypties menininkai, kurių ištakos glūdi ekspresionizme. Vis dėlto pagrindiniai „Tilto" stulpai liko tvirti. Nei Nolde, nei Kirchner, nei Pechstein, nei Schmidt-Rottluff niekada neišsižadėjo humanistinių idealų. Šiuo požiūriu, nepaisant jau aptartų sti-

liaus skirtybių, juos galima statyti į vieną gretą su fovistais kaip Matisse, Derain ar Vlaminck, kurių nesuviliojo geometrinės kubizmo abstrakcijos. O iš esmės, kaip nurodo Worringer knygoje „Gotikos formos problemos", stilistiškai jie nesiskiria nuo viduramžių: XI, XII ir XIII a. iliustruotuose manuskriptuose ir skulptūrose, dramblio kaulo dirbiniuose ir vitražuose tas pats patosas išreiškiamas tokiomis pat konvulsiškomis deformacijomis, su tokiu pat nenuilstamu realizmu. Ideologiniai skirtumai — kolektyvinį krikščionybės laikų misticizmą XX a. pakeičia individualus, gilyn į save nukreiptas misticizmas — tik maskuoja iš esmės identiškus išraiškos būdus. Modernaus ekspresionisto Barlacho kūryba, įkvėpta religinės viduramžių dvasios, liūdnai patvirtina šį faktą.

## Trečias skyrius KUBIZMAS

Jau matėme, kad fovizmo pavadinimo prasmė buvo sunkiai pateisinama tiek meno istorijos, tiek teorijos požiūriu. Terminas „kubizmas" irgi dviprasmiškas, skamba daugiau kaip pašaipa nei atspindintis esmę vardas. Tačiau kubizmo judėjimas, kilęs 1907 m. ir užsibaigęs prasidėjus karui 1914 m., buvo stilistiškai vieningesnis už fovizmą. Jau daug metų tapytojai atsisakė šio stiliaus, o jis lig šiol tebedaro įtaką architektūrai ir taikomiesiems menams. Atskiros kūrybinės individualybės pasaulėjauta čia buvo ir yra sunkiai įžvelgiama.

Tokia individuali pasaulėjauta įamžinta Picasso paveiksle „Avinjono merginos" („Les Demoiselles d'Avignon"). Paveikslas pradėtas tapyti 1907 m. pavasarį, po ilgų parengiamųjų studijų, o jo užbaigimo data kelia daug abejonių, nors pats Picasso prisipažino, kad dvi figūros kompozicijos dešinėje, sunkiai derančios prie visumos, nutapytos vėliau — kada vėliau, jis negalėjo arba nenorėjo pasakyti[1]. Užbaigimo data gana svarbi, nes iš jos galėtume spręsti, ar turėjo kūriniui įtakos Afrikos skulptūra. Picasso sakosi pamatęs Afrikos skulptūrą tik 1907 m. rudenį etnografiniame Trokadero muziejaus skyriuje, tai yra tada, kai „Avinjono merginos" jau buvo nutapytos[2]. Tačiau, remdamasis akivaizdžiais įrodymais, p. John Golding tvirtina[3], kad lemtinga pažintis įvyko dar dailininkui tapant paveikslą, kuris stilistiškai yra aiškiai nenuoseklus ir kurio pats Picasso irgi niekuomet nelaikė „užbaigtu". Paveikslo kairėje pavaizduotosios trys merginos, be abejonės, įkvėptos Iberijos skulptūrų[4]. Picasso jas studijavo Luvre ir tuo metu, kai pradėjo tapyti „Avinjono merginas", net turėjo dvi nuosavas iberiškas skulptūrėles[5]. Tačiau dvi figūros kompozicijos dešinėje — viena sėdinti, o kita stovinti ir atitraukianti užuolaidą — nutapytos Afrikos negrų skulptūros įtakoje; dar 1906 m. Matisse atkreipė Picasso dėmesį į Afrikos skulptūrą, kurią šis iki galo suvokė ir įvertino tik 1907 m., tapydamas „Avinjono merginas". Picasso atrado grynai konceptualų (pasak jo paties, „išmąstytą") meną. Kubizmas gimė susiliejus konceptualiam ar racionaliam Afrikos skulptūros pradui su Cézanne'o „motyvo realizavimo" principu.

Nekelia abejonių, kad didžiausią įtaką „Avinjono merginoms" yra padaręs Cézanne. Kaip ir daugelis genialių kūrėjų, ankstyvuoju kūrybos laikotarpiu Picasso buvo ieškantis eklektikas. Jo kūriniuose juntama daug įtakų — gimtosios Katalonijos romaninio meno, viso gotikinio meno, XVI a. ispanų tapybos (ypač El Greco) ir galiausiai tiesioginių pirmtakų — Toulouse-Lautreco bei fovistų, su kuriais

Picasso susitiko pirmąkart apsistojęs Paryžiuje. Visos šios įtakos palyginti atsitiktinės ir nenuoseklios, tik Cézanne'o įtaka gili ir pastovi.

1904 m., 1905 m. ir 1906 m. Rudens salone vykusios Cézanne'o parodos sukėlė didelį susidomėjimą ir susilaukė aukšto kritikos įvertinimo[6]. 1907 m. Paryžiuje vėl surengiama memorialinė dabar jau pripažinto meistro iš Ekso penkiasdešimt šešių paveikslų paroda. Picasso turėjo matyti jei ne visas, tai bent kelias iš šių parodų, be to, Cézanne'o kūrinių jis galėjo matyti ir Vollardo galerijoje. Jei palygintume „Avinjono merginų" kompoziciją su daugeliu Cézanne'o „Maudynių" („Baigneuses") variantų, nekiltų jokios abejonės dėl pirmosios drobės kilmės: skirtumas tik tas, kad piramidiška Cézanne'o struktūra čia pakeista vertikaliom paralelėm, tačiau kai kurių figūrų pozos visiškai identiškos[7]. Baigtame paveiksle matome ir naujovę, kuriai nėra atitikmens Cézanne'o „Maudynėse" — čia ryškiai geometrizuotos tiek aiškių kontūrų figūros, tiek klostės draperijų, kurių fone pramogauja merginos.

Įtakų ir panašumų klausimas nebūtų svarbus pats savaime, jei iš šio lydinio nebūtų užgimęs naujas stilius, nulėmęs Vakarų meno ateitį. Itin svarbi tam lydiniui pasirodė esanti stiprėjanti Afrikos meno įtaka. 1907 m. paveiksle „Geltonai apsirengusi moteris" (Pulitzerio kolekcija), tų pačių metų paveiksle „Šokėja" (Chryslerio kolekcija), 1908 m. pavasarį nutapytoje „Draugystėje" (Maskva, A. Puškino dailės muziejus) ir 1908 m. vasarą tapytoje „Galvoje" (taip pat Chryslerio kolekcija) matome, kaip tiesiogiai negrų skulptūros „racionalumas" perkeliamas į tapybos kompoziciją; vienu ar dviem atvejais galima netgi tiksliai nurodyti, iš kur kilęs Afrikos skulptūrėlių tipas, panaudotas kaip modelis[8].

„Avinjono merginose" jau yra geometrizavimo elementų, kurie vėliau susiliejo su panašiais stilistiniais kubizmo elementais, bet tai dar ne kubistinis paveikslas. Dvejus metus nuo 1907 m. pavasario, kai pradėjo tapyti „Avinjono merginas", iki 1909 m. vasaros, praleistos Ispanijoje, Hortoje de Ebro, Picasso gyvena intensyvių ieškojimų periodą. Ir ne jis vienas. 1907 m. rudenį David Henry Kahnweiler, atidaręs galeriją, netrukus tapusią naujų meno srovių susitelkimo vieta, supažindino jį su jaunu tapytoju iš Havro — Georgesu Braque'u (1882—1963). Kitais, 1908 metais, tapytojų ir poetų grupė, kartais vadinama „Plaukiojanti skalbykla" („Groupe du Bateau-Lavoir"), kaip draugai praminė Picasso būstą, kur jis gyveno nuo 1904 m., jau reiškėsi Monmartre. Be Braque'o ir Picasso, į grupę įėjo Max Jacob, Marie Laurencin (1885—1956), Guillaume Apollinaire, André Salmon, Maurice Raynal, Juan Gris (1887—1927) ir Gertrude bei Leo Stein. Tais pačiais metais Apollinaire atsivedė ir Fernandą Léger (1885—1955), tačiau tik 1910 m. Léger artimiau susibičiuliavo su Picasso ir Braque'u. 1909 m. prie grupės prisijungė Robert Delaunay (1885—1941), Albert Gleizes (1881—1953), Auguste Herbin (g. 1882), Henri Le Fauconnier (1881—1946), André Lhote (g. 1885), Jean Metzinger (1883—1956), Francis Picabia (1878—1953) ir skulptorius Aleksandr Archipenko (1887—1964).

Sunku atsekti, kiek kiekvienas grupės narys individualiai prisidėjo formuojant kubistinį stilių, bet neteisinga manyti, kad dominuojančią įtaką padarė Picasso.

Kai kurie 1908 m. vasarą Estakoje nutapyti Braque'o peizažai labai primena 1909m. vasaros Picasso peizažus, tapytus Hortoje de Ebro (palyginkime Braque'o 1908m. drobę „Namai Estakoje" su Picasso 1909 m. „Fabriku Hortoje"). Braque per visą kūrybą išlaikė stilistinį vieningumą — savybė, kuria negalėtų pasigirti Picasso, ir toks vieningumas būdingas Braque'ui nuo pat kubistinio stiliaus formavimosi laikotarpio. Ir vis dėlto, kai 1909 m. vasarą grįžęs iš Hortos Picasso surengė per vasarą nutapytų paveikslų parodą Ambroise Vollardo galerijoje, kubizmas iš karto įgavo naują prasmę. Tai, kas „Avinjono merginose" dar buvo maniera, „Fernando portrete" (Niujorkas, Moderniojo meno muziejus) jau tapo stiliumi.

Šis stilius paprastai skiriamas nuo pirminės kubizmo stadijos ir vadinamas „analitiniu", tačiau toks pavadinimas reiškia racionalų ar metodišką požiūrį į tapybą, kuriam visiškai nepritarė Picasso ir Braque, visada pabrėždavę iš esmės intuityvią ir jutiminę savo kūrybos prigimtį. Žinoma, jų tapybai būdinga nuosekli ir pilnutinė motyvo „struktūrizacija", kurią ne taip atvirai išpažino Cézanne. Bet vėlgi jos siekiama „moduliuojant", t.y. jautriai koordinuojant sudedamąsias paveikslo dalis. Skirtumas tik tas, kad Braque ir Picasso jau nesitiki išspręsti problemos spalvomis, o pasikliauja tik šviesa ir šešėliu. Picasso apibūdino kubizmą kaip „meną, kurį visų pirma domina formos. Kai forma realizuojama, ji pati gyvena savo gyvenimą". Tikslas jokiu būdu nėra *analizuoti* pasirinktą motyvą; toliau tame pačiame pasisakyme Picasso atmeta visas idėjas „tyrinėti", kurios, jo manymu, yra „pagrindinė modernizmo klaida". Kubizmas, pasak jo, neperžengia įprastinių tapybos rėmų ir apribojimų, tik vaizdavimo temos gali būti skirtingos, „kadangi mes įtraukėme į tapybą ligi tol ignoruotus objektus ir formas". „Kuo tik nebandyta aiškinti kubizmą — matematika, trigonometrija, chemija, psichoanalize, muzika ir t.t. Visa tai — grynoji literatūra, jei ne blogiau, nedavusios jokių rezultatų teorijos, grynas akių dūmimas"[9].

Atmetus spalvą, įsigalėjo skulptūrinis pradas, itin ryškus Picasso ir Braque'o sukurtoje didingoje portretų bei natiurmortų serijoje, kuri buvo nutapyta per kitus dvejus trejus metus; tačiau tai — fragmentiška skulptūra, lyg atspindys veidrodinėje mozaikoje. Kai kartkartėmis Picasso imdavosi skulptūros (Moderniojo meno muziejuje Niujorke yra 1909 m. bronzinė „Moters galva"), fragmentiškumo efektas būdavo sukeliamas, kampuotai deformuojant modeliuojamą paviršių. Šiuo atveju (tai akivaizdu ir to laikotarpio tapybos kūriniuose) analizė neturi jokio „mokslinio" pagrindo (pavyzdžiui, portretuose nei anatomijos, nei vaizdo požiūriu nelieka panašumo į portretuojamuosius). Taip gimusi forma gyvena savitą gyvenimą, kurį įkvėpė pasirinkta tema, tačiau meno kūrinyje ji sukurta iš naujo.

Reikia pasakyti, 1910—1912 m. kubistinį Picasso ir Braque'o periodą labai netiksliai atspindi terminas „analitinis", tačiau priešingas terminas „sintetinis" dar labiau netinka apibūdinti kitai jų kūrybos pakopai, trukusiai iki karo pradžios. Estetiniu požiūriu neįmanoma atskirti tų dviejų stiliaus raidos stadijų; 1913—1914 m. tapyboje dominuojantys elementai (muzikos instrumentų dalys, tipografijos fragmentai, medžio faktūros ir pan.) jau kartkartėmis pasitaiko 1910—1912 m. paveiksluose. 1910 m. Picasso „Mergaitėje su mandolina" dar galima atpažinti

Fanny Tellier portretą, bet 1911 m. „Akordeonistas" — jau anonimiškas, o 1911—1912 m. „Mano gražuolėje" be ryškesnio perėjimo įvedami tipografiniai elementai, vėliau, 1913—1914 m. ėmę vyrauti koliažuose. Galima būtų pravesti paralelę ir kalbėti apie „rokoko" kubizmą, priešinant jį ankstyvajam „klasikiniam" kubizmui, bet juk stilius — tai pats žmogus, tai vizualiniai elementai, kuriuos jis pasirenka, kurdamas gyvybingą formą.

Vis dėlto pamažu vis gausiau vartojami netapybiniai elementai nulėmė vėlesnę Picasso stiliaus raidą, nuvedusią jį toli nuo kubizmo, bet, prieš aptardami ją, pažiūrėkime, kaipgi tuomet plėtojosi pati srovė. Braque tęsė savo ieškojimus lygiagrečiai su Picasso iki pat karo, kuriame jis dalyvavo kaip kareivis ir buvo sužeistas. Po karo jis vėl imasi kūrybos, bet tik įtvirtina tai, kas buvo pasiekta 1914 m. Geometrinė išraiška pamažu keičiasi, užleidžia vietą lankstesnėms formoms, virsdama nepriekaištingo skonio ikonografija — kaip giedras ir guodžiantis Matisse'o menas. Kartais Braque laikomas „tapytoju iš tapytojų", o jaunesnės kartos dailininkų, pavyzdžiui, Patricko Herono akyse jis yra „didžiausias iš gyvenančių tapytojų", kuris „šiuolaikinei visuomenei, persisotinusiai talentingais atradimais, desperatiškom novatoriškumo paieškom ir spontaniškos išraiškos įvairove, primena, kad amžinos vertybės — pastovumas, didingumas, dideli siekimai, giedrumas ir ramybė — tapyboje tebėra pirmoje vietoje"[10]. Visa tai tiesa, bet mūsų amžius pareikalavo ir kitų vertybių: naujo pasaulėvaizdžio naujai sąmonės būsenai išreikšti — ne tik harmonijos, bet ir tiesos, kuri, deja, yra fragmentiška ir neteikia paguodos.

Nuo 1909 m. į kubizmą įsilieja kiti dailininkai. Jau minėjau tuos, kurie atėjo 1909 m.; 1910 m. prisijungė Roger de La Fresnaye (1885—1925), Luis Marcoussis (1883—1941) ir trys broliai Duchamp, kurie tam, kad vienas nuo kito skirtųsi, vadinami Jacques Villonu (1875—1963), Duchamp-Villonu (1876—1918) ir Marceliu Duchampu (1887—1968). Judėjimas neišvengiamai vėl skyla, atsiranda nauja — „De Piuto" grupė („Groupe de Puteaux"), kuri buriasi apie Jacques Villoną ir kurią sudaro Gleizes, La Fresnaye, Léger, Metzinger, Picabia ir Frank Kupka (1871—1957). 1912 m. su grupe užmezgė ryšį iš Olandijos į Paryžių 1910 m. atvykęs Piet Mondrian (1872—1944) ir Diego Rivera (1886—1957), maždaug tuo pat metu atvažiavęs iš Meksikos. Augant savito braižo kubistų būriui, paaiškėja, kad judėjimas jungia ne vien ryškias individualybes, bet ir aiškias stilistines priešingybes. Šitai akivaizdžiai paliudija 1912 m. išėjusi Gleizeso ir Metzinger knyga „Apie kubizmą", kurioje dėstomos tokios meno idėjos, su kuriomis niekada nesutiktų judėjimo pradininkai Picasso ir Braque. Naujoji tendencija, kuri galbūt yra numanoma šiuolaikinės mūsų civilizacijos polinkyje į mechanicizmą, išreiškė, gal net nesąmoningai, norą pakeisti „kompoziciją pagal gamtą" „savarankiškos struktūros" principu. Kaip matysime, vėliau tokia tendencija išsirutuliojo į visai bedaikčio (nefigūrinio) meno atmainas, bet kalbamu laikotarpiu ši raida dar nenuspėjama. Apie 1911—1912 m. Guillaume'o Apollinaire'o parašytoje ir 1913 m. išleistoje knygoje „Tapytojai kubistai" „moksliškumo" tendencija atveda tiesiai į Seurat, „kurio kūriniuose stiliaus tvirtumas nenusileidžia kone moksliškam kon-

cepcijos aiškumui". Metzinger pratęsė šią „intelektualinę viziją" ir „priartino ją prie tobulybės". „Jo menas,— rašė Apollinaire,— kuo toliau, tuo labiau abstraktesnis, bet neprarandantis žavesio, iškelia ir sprendžia pačias sunkiausias ir netikėčiausias estetikos problemas. Kiekviename paveiksle — visatos atspindys, o visa kūryba — tai nuskaidrėjęs dangaus skliautas naktį, žiburiuojantis puikiom švieselėm. Paveiksluose viskas apgalvota; net mažiausias detales sutaurina poezija"[12].

Kai dėl Gleizeso, kurio kūryba glaudžiausiai siejasi su Metzinger, tai jis siekia „ištobulinto preciziškumo" ir bando „individualizuoti abstrakciją". „Visos Alberto Gleizeso paveikslų figūros nėra ta pati figūra, visi medžiai nėra abstraktus medis, upės — tai ne upė, tačiau ieškantis apibendrinimų žiūrovas lengvai gali apibendrinti figūrą, medį, upę, nes tapytojas šiuos objektus pakylėja į aukštesnį plastiškumo laipsnį, kuriame visi individualaus pobūdžio elementai vaizduojami vis taip pat didingai dramatiškai".

Kad ir kokie svarbūs būtų šioje kubizmo pakopoje Metzinger ir Gleizes, reikšmingumu jie neprilygsta tapytojui, kuriam Apollinaire norom nenorom irgi turėjo pripažinti pirmenybę,— Juanui Grisui. Apollinaire'ui pasirodė, kad Juano Griso kūrybai gresia pavojus virsti perdėm dekoratyvia („vitrinų dekoratorius"), ji „per smarki ir per daug nualinta. Tai grynai intelektualus menas, spalviniu požiūriu turintis tik simbolinę prasmę". Ši tiksli pastaba neatspindi pagrindinio Griso meno privalumo — sugebėjimo suderinti „kompoziciją pagal gamtą" su savarankiška paveikslo erdvės struktūra. Gris tai daro pirmiausia apgalvodamas paveikslo struktūrą ir tik vėliau į tą struktūrą įkomponuodamas motyvą, dėl to jo stilių imta vadinti „sintetiniu" kubizmu. Šitas metodas labai giliai paveikė nefigūrinio meno raidą po karo, tačiau paskutiniai paties Griso darbai (jis mirė 1927 m., tesulaukęs vos keturiasdešimt metų) iš tiesų nuvilia, ir šiuo atveju Apollinaire'o apibūdinimas „nualinti" jiems labai tinka. Griso, taip pat Gleizeso ir Lhote'o kūryba rodo, kaip naujasis stilius išsigimsta į akademizmo atmainą.

Vėl susidūrėme su istorinės meno raidos alogiškumu: palyginti nedidelio talento tapytojas Gris turėjo daug didesnį poveikį nei stambios modernizmo figūros iš tos pačios estetinės aplinkos kaip Fernand Léger (1881—1955). Léger laikėsi kiek nuošaliau nuo „Plaukiojančios skalbyklos" menininkų grupės Monmartre. 1905—1906 m. jam didelę įtaką darė Matisse ir fovistai, bet paskui jis irgi atranda Cézanne'ą ir, ko gero, nuosekliausiai iš to meto tapytojų perima garbiąją Cézanne'o sentenciją, kad gamtą reikia interpretuoti kaip cilindrą, rutulį ir kūgį[13]. Jo pirmas didelis šiuo stiliumi nutapytas paveikslas „Aktai miške" (1910, Olandija, Oterlo Kröller-Müller muziejus) yra tankiai susipynusių geometrinių formų asambliažas. O 1911 m., tapydamas paveikslą „Rūkoriai" (Niujorkas, Solomono Guggenheimo muziejus), jis jau atranda laisvesnę ir individualesnę išraišką, kurią tiksliai nusako žodžiais:

*„Būti laisvam ir drauge neprarasti ryšio su realybe* — štai kur tikroji epinės figūros — išradėjo, dailininko ir poeto — veiklos sritis. Dienas ir naktis, tamsoje arba ryškioje šviesoje, jis leidžia kokiame akinančiame bare; dirbtinėje šviesoje

išnyra naujų formų vizijos ir daiktai. Medžiai nustoja būti medžiais, šešėlis kerta ant baro padėtą ranką, šviesos deformuota akis, pakitę praeivių siluetai. Fragmentų gyvenimas: raudonas nagas, akis, burna. Elastiniai efektai, sukurti papildomų spalvų, perkelia daiktus į kitą realybę. Jis visa savo esybe geria tą į jį plūstantį akimirkos įspūdžių srautą. Jis lyg kempinė: buvimo kempine pojūtis, aštrumas, vaiskumas, naujasis realizmas"[14].

1911—1918 m. Léger tapybos raidai būdingas tam tikras kryptingumas ir logiškumas, kurių taip trūksta kitų to laikotarpio kubistų kūrybai. Galbūt iš pradžių jis blaškėsi, bet, kartą atradęs savitą kalbą, nuosekliai ją plėtojo. Léger visuomet eina nuo vizualinio išgyvenimo ir, nors dažnai gauna gryną abstrakciją, kurioje sunku atpažinti pradinį motyvą, bet iš tikro ryšys su pirmutiniu vizualiniu įspūdžiu nenutrūkęs, po apibendrinančia koncepcija junti realią erdvę ir gamtos formą. Jei ne karas, kuriame Léger buvo pionierium, jo kūryba būtų dėsningai išsirutuliojusi į grynąjį formalizmą. Kartą jis prisipažino: „Tie ketveri metai mane panardino į visai naują akinančią tikrovę. Kai išvykau iš Paryžiaus, mano stilius jau buvo visai abstraktus: tikras kūrybos išsilaisvinimo laikotarpis. Staiga atsidūriau tarp paprastų Prancūzijos žmonių; mano naujieji draugai iš inžinerinio korpuso buvo angliakasiai, ekskavatorininkai, kalviai, staliai. Tarp jų aš pažinau Prancūzijos liaudį. Tuo pat metu mane apakino neuždengtas, saulėje blyksintis 75 mm šautuvo uoksas — šviesos magija ant balto metalo. To užteko, kad aš visai užmirščiau 1912—1913 m. abstraktųjį meną"[15].

Tai buvo pranašiškas praregėjimas. „Sykį panardintas į tokią realybę, negalėjau vėl atitrūkti nuo daiktų". Iš tiesų nuo šiol tapybos motyvus Léger renkasi iš žmonių gyvenimo ir šiuolaikinės civilizacijos mechanizmų, tačiau net 1920 m. nutapo paveikslų, tokių pat abstrakčių kaip 1912—1913 m. jo kūriniai (pavyzdžiui, „Sąsmauka" iš Kahneweilerio kolekcijos), ir net daug vėlesnėje jo tapyboje yra natiurmortų, kuriuose regimojo vaizdinio funkcija tik formali arba „konceptuali". Raktų ryšulėlis, korta ar lapas nieko daugiau nereiškia drobeje kaip tik lygios spalvos plokštumas, kurios, anot Apollinaire'o, „paaiškinamos tik pačios savimi".

Nepaisant labai vientiso stiliaus (o gal kaip tik dėl jo), Léger mažai teturėjo pasekėjų. Tuo metu, kai įvairiose Europos ir Amerikos šalyse randame šimtus Picasso pamėgdžiotojų, Léger individualią išraišką perėmė tik vienas ar du dailininkai[16]. Didesnį poveikį (be grynai asmeninių savybių — paprastumo, žmogiškumo) yra padaręs jo pomėgis dinamiškai vartoti grynas spalvas, kitaip sakant — išvaduoti spalvą iš figūrinės (daiktinės) funkcijos ir paversti ją grynai dekoratyvia. Léger yra vienas iš tų didžiųjų tapytojų, kurie kaip Veronese ar Tiepolo, nejautė skrupulų dėl grynai puošybinės savo meno paskirties. Jis visuomet džiaugdavosi bet kokia proga išlieti savo stulbinančią energiją sieninėje tapyboje didžiulėmis ritminėmis grynos spalvos plokštumomis.

Koloristinis kubizmo aspektas sudomino ir Robertą Delaunay (1885—1941), nutolusį nuo ortodoksinio (t.y. „analitinio" Picasso ir Braque'o) kubizmo. Šią pakraipą Apollinaire pakrikštijo orfizmu ir apibūdino kaip „naujų tapybos struktūrų meną iš elementų, kurie nepaimti iš regimojo pasaulio, o paties dailininko sukurti

ir įkvėpti gyvenimo pilnatvės. Orfistų darbai teikia grynai estetinį malonumą, turi visai savarankišką struktūrą ir aukščiausią prasmę arba turinį. Tai — grynasis menas"[17]. Apollinaire, rašęs apie 1912 m., priskiria šiai „reikšmingai srovei" Léger, Picabia'ą ir Marcelį Duchampą. Vėliau prie Delaunay prisijungia jau minėtas čekų tapytojas Frank (Frantisek) Kupka ir du amerikiečiai — Patrick Henry Bruce (1880—1937) ir Stanton Macdonald Wright (g. 1890) bei tapusi jo žmona rusų tapytoja Sonia Terk. Delaunay, paryžietis nuo gimimo, atėjo į „Plaukiojančios skalbyklos" grupę 1909 m., aktyviuoju kūrybos periodu išgyvenęs įprastines fovizmo ir Cézanne'o stadijas. Delaunay kubizmą Apollinaire pavadino „instinktyviu", ir iš tiesų jis buvo pagrįstas dailininko aistra pirmenybę teikti spalvai: „Vien tik spalva yra ir forma, ir turinys",— skelbė Delaunay. Čia remiamasi neva moksliniais impresionistų eksperimentais, ir šiuo požiūriu Delaunay bando pratęsti Seurat ir Signaco tyrinėjimus, kaip ir jie išsamiai studijuoja Michelio Eugène Chevreulio mokslinius darbus. Tačiau Delaunay, kaip Picasso ir Braque'ą, jau domina ir formos klausimai; dailininkas ypač stengėsi suderinti skirtingus figūrų ir daiktų aspektus tame pačiame paveiksle. Jis pats tokią tapybą vadina simultanine ir vėliau nusako ją tokiais žodžiais: „Nieko horizontalaus ar vertikalaus — viską deformuoja, viską sprogdina šviesa". Šiuo požiūriu jo kūryba priartėja prie futuristų, apie kurių tuometinę veiklą kalbėsime kitame skyriuje. Delaunay originalumą, jo reikšmę moderniojo meno istorijoje apsprendžia tai, kad, pamažu atsisakydamas motyvo, jis grindžia savo kūrybinius ieškojimus geometrine lūžtančio spektro sąranga. Jo paveikslai — tai fragmentinė vaivorykštė, o 1912 m. jis nutapė jau visiškai „bedaiktę" kompoziciją, kurios negalima kildinti iš gamtos motyvo ir kuri komponuojama kaip geometrinis spalvų raštas. Kandinskij Miunchene irgi kuria panašias „improvizacijas" — taip pat visiškai bedaiktes ir befigūres. Delaunay orfizmas iš pradžių buvo geometriškesnis negu Kandinskio, bet iš esmės abu dailininkai ieškojo to paties. Pirmojoje naujosios „Mėlynojo raitelio" grupės parodoje Miunchene 1911 m. gruodyje iškabinamas ir Delaunay paveikslas; nuo to laiko Delaunay ir Kandiskij palaiko glaudų ryšį susirašinėdami ir susivienija, taip sakant, į bendrą frontą. Iš tikrųjų Delaunay įtaka Vokietijoje kur kas stipresnė nei Prancūzijoje; lemiamą poveikį jis padarė Franzo Marco ir Paulio Klee tapybai.

Jau 1910 m. pabaigoje pirminis impulsas, pagimdęs kubizmą ir rėmęsis Cézanne'o geometrinės struktūros išryškinimu, suskilo į keletą pakraipų. Tiek pats Picasso 1910—1911 m. nutapytoje portretų serijoje (Vollardo, Kahnweilerio, Uhde'ės, Evos, „Mano gražuolės" atvaizdai), tiek Braque portretuose „Moteris su mandolina" (1910, du variantai), „Sėdinti moteris", „Grojantis mandolina" bei „Portugalas" (visi 1911) pereina nuo interpretuojančios regimąjį vaizdą struktūros prie savarankiškos struktūros, kuri, nors ir įkvėpta regimojo vaizdo, pati savaime yra monumentali ir išbaigta. 1912 m. Picasso paveikslas „Sirgalius" (Meno muziejus, Bazelis) „abstrahuotas" ta prasme, kad fragmentai ir plokštumos, į kurias jis yra padalytas, turi tiesioginius atitikmenis realybėje. Galima atsekti ne tik pradiniu motyvu pasirinkto koridos sirgaliaus veido elementus (nosį, akis), jo aprangos detales (skrybėlę), bet su realybe susiję ir tipografiniai elementai (matome Nimo

pavadinimą, kur vyko korida, ir žodį „Torero" iš plakato, skelbiančio koridą). Kaip sakoma, nors kompoziciją įkvėpė realybė, tiesiogiai vaizdas neperteikiamas — tai veikiau atminty įstrigusių regimų elementų rinkinys. Kaip visuomet pabrėždavo Picasso, šie elementai gali būti paimti iš regimosios realybės, tačiau svarbiausia, kad kompozicija tampa laisva vaizdinių asociacija (regimosios vaizduotės statiniu), o ne perspektyvos dėsniais suvaržytu vaizdu. Visai atsisakoma Cézanne'o tikrovės „realizavimo" principo. „Fokusas" jau nėra koncentriškas, fiksuojąs objektą erdvės kontinuume, nukreiptame į kulminacinį tašką horizonte. Fokusas jau yra paties paveikslo erdvė, o kuriant šią paveikslo erdvę spalva ir forma pajungia visus vizualinius elementus, tačiau joks suvoktas vaizdinys tiesiogiai neperteikiamas. Dėmesio centre — pati kompozicija: gamtos elementai, kitaip sakant, iš tikrovės paimti vizualiniai vaizdiniai, suprastinti iki struktūrinių elementų. Kieta uolena suskaldoma, suaižoma į kubus; akmenys tada naudojami savarankiškai struktūrai pastatyti.

Nuo šios lemtingos išsivadavimo valandos visa savo įvairove pražysta Vakarų pasaulio vaizduojamoji dailė. Plastinė vaizduotė išvaduojama iš perspektyvos varžtų, kur vizualiniai vaizdiniai organizuojami pagal objektyvią tvarką ir virsta laisvu visų vizualinių elementų (paimtų iš gamtos arba sukurtų a *priori*) junginiu; atsiveria keliai visai naujai kūrybai, kuri nedaug teturi atitikmenų praeities vaizduojamojoje dailėje. Žinoma, pagrindiniai elementai, kurie daro plastinę dailę plastine, išlieka tie patys,— kitaip sakant, remiamasi spalvų ir formų išraiškos galimybėmis. Šia prasme menas visuomet buvo abstraktus ir simbolinis, veikė žmogaus jausmus per regos ir lytėjimo pojūčius. Tačiau esminis skirtumas yra tas, ar menininkas, žadindamas jausmus, eina nuo suvokimo (percepcijos) prie atvaizdavimo (reprezentacijos), ar nuo suvokimo — prie vaizduotės, laužydamas vizualinius vaizdinius tam, kad galėtų juos panaudoti bedaiktėje (racionalioje arba konceptualioje) struktūroje. Žinoma, tokia konceptuali struktūra irgi turi veikti žmogaus pojūčius, ir netgi manoma, kad šiuo naujuoju būdu ji tai daro daug tiesiau, intensyviau ir giliau negu apsunkinta visai nereikalinga daikto vaizdavimo funkcija. Kalbant apie šitą takoskyrą meno istorijoje, pirmiausia galima įrodinėti, kad natūralios formos įprastinėje erdvėje sustiprina dailininko įtaigą žmogaus jausmams; kita vertus, galima tuo suabejoti, nes natūralioms formoms taikomą reikalavimą tiksliai vaizduoti lengva įvertinti protu, todėl, matyt, žiūrovą daug stipriau jaudina tie vaizdiniai, kurie jungiami tarpusavyje laisvai ir tiesiai veikia žmogaus pojūčius.

Principas laisvai jungti vaizdinius palieka menininkui teisę rinktis; tokia atskiro menininko ar grupuotės galimybė laisvai pasirinkti apsprendė visą istorinę meno raidą po 1912 metų. Picasso ir Braque išplėtojo vaizdinių jungimo principą: nors jų vaizduojamų daiktų amplitudė visuomet buvo griežtai reglamentuota, jie greta vaizdavo muzikos instrumentus ir laikraščius, vyno stiklus ir tapetus, kortas ir pypkes, nes šie atpažįstami daiktai jiems padėjo konstruoti efektingus vaizdus. Ar tie vaizdai turi gilesnę prasmę, galima tik svarstyti. Pono Barro[18] nuomone, „nors susiklostė tradicija manyti, kad kubistai nesidomėjo objektyviu ar simboliniu tu-

riniu, jų pomėgis nuolat vaizduoti tuos pačius daiktus turėtų kažką reikšti. Be atsitiktinių karo meto peizažų, Picasso ir jo draugai tapė poetus, rašytojus, muzikantus, juokdarius, arlekinus ir moteris arba natiurmortus su nuolat pasikartojančiais motyvais — gitaromis, smuikais, vyno, brendžio, alaus ar likerio buteliais, taurėmis, pypkėmis, cigaretėmis, lošimo kauliukais, kortomis ir žodžiais ar jų fragmentais, susijusiais su spauda, muzika, gėrimais. Visi šie dalykai — žmonės ir daiktai, ištraukti iš menininkų ir bohemos gyvenimo, sudaro studijų bei kavinių ikonografiją. Ar jie vien perteikia dailininko aplinką, ar turi apibrėžtesnę, tegu ir nesąmoningai išreikštą prasmę, simbolizuodami jo izoliaciją visuomenės gyvenime — galima tik svarstyti". 1912—1914 m. kubizmas vis daugiau remiasi ne *motyvu* ar kokiais vizualiniais, susijusiais su motyvu įvaizdžiais, bet *faktūromis*. Iki šiol imitavę faktūras dažais, Braque ir Picasso dabar vartoja jas pačias: klijuoja ir sega prie drobės laikraščių, tapetų, klijuotės ar audinio skiautes, jungdami jas dažų dėmėmis arba anglies kontūru. Tokia technika pavadinama prancūzišku žodžiu koliažas („collage"), reiškiančiu „uždėti" arba „užklijuoti". Kelerius metus koliažo technika buvo vartojama tik tapyboje, bet veikiai ir skulptūroje buvo pritaikyti tie patys metodai; 1914 m. Picasso sukonstravo kelis trijų matavimų natiurmortus iš kavinių ir studijų butaforijos. Po kelerių metų panašios konstrukcijos plačiai paplis siurrealistų kūryboje.

Kubistinė skulptūra išgyveno savarankišką raidą, kurią siejame su Brancusi'o, Duchamp-Villono, Gonzalezo, Archipenkos, Lipchitzo ir Henrio Laurenso vardais, bet iš tikrųjų jos vizualinės koncepcijos ir vartojamos medžiagos tokios panašios į tapybos, kad trumpa skulptūros apžvalga yra visai pateisinama šioje moderniosios tapybos istorijoje. Kai kurie tapytojai kubistai eksperimentavo ir skulptūroje — išlikęs spalvotas gipsinis Juano Griso „Arlekinas" (1917) ir bronzinė Roger de La Fresnaye „Italė" (1912). Pirmasis 1910 m. kubizmo stiliumi pradėjo kurti skulptorius Raymond Duchamp-Villon, 1911 m. Rudens salone kubistines skulptūras išstatė Archipenko, 1912 m. Nepriklausomųjų salone Brancusi eksponuoja „Miegančią mūzą" (Paryžius, Moderniojo meno muziejus), 1913 m. pasirodo Lipchitz. Be abejo, Duchamp-Villon pirmasis sukūrė kubistinės skulptūros principus ir greit įsitikino, kad šie principai identiški arba bent labai artimi architektūros principams. „Struktūra virsta architektūra, o ne skulptūra, kai jos elementai neturi atitikmenų gamtoje",— rašė Apollinaire. Taigi abstrakti skulptūra tik dydžiu skiriasi nuo grynosios architektūros (o kam riboti dydį?).

„Daugelis architektų kelia sau tik utilitarinius tikslus, o tai rodo, kaip smarkiai architektūra atsilikusi nuo kitų menų. Architektui, inžinieriui derėtų siekti kilnesnių tikslų: pastatyti aukščiausią bokštą, užkonservuoti ir apželdinti vijokliais nuostabius senovės griuvėsius, nutiesti per prieplauką ar upę arką, iškilesnę už vaivorykštę, ir pagaliau sukurti tokią harmoniją, kokios dar niekuomet nebuvo įsivaizdavęs žmogus.

Duchamp-Villon taip suvokė didingą architektūros paskirtį. Skulptoriui ir architektui svarbi tik šviesa; bet kitų menų pagrindas — irgi šviesa ir tik nesunaikinama šviesa"[19].

Vis dėlto skiriasi netarnaujanti vien pragmatiniams poreikiams architektūra nuo abstrakčios skulptūros, ir tas skirtumas susijęs ne su šviesa, o su tuo, kaip perteikiamas judėjimas, nes statiškai struktūrai suteikiama dinamiškumo bruožų. Būtent to siekė Duchamp-Villon skulptūrose „Arklys" (bronza, 1914, Niujorkas, Moderniojo meno muziejus ir Paryžius, Moderniojo meno muziejus) ir Aleksandr Archipenko skulptūroje „Bokso mačas" (sintetinis akmuo, 1913, Venecija, Peggy Guggenheim kolekcija). Duchamp-Villon mirė 1918 m., bet paskutiniuose savo kūriniuose, kaip „Profesoriaus Gosseto galva" (bronza, 1917), jis pasiekia tokį struktūros grynumo laipsnį, kuriame jau galima nujausti konstruktyvistų siekimus. Šiame kontekste vertėtų paminėti ir glaudžiai su Picasso bendravusį ispanų skulptorių Julio Gonzalezą (1876—1942), atvykusį į Paryžių iš Barselonos 1900 m. Iš pradžių reiškęsis kaip tapytojas, nuo 1926 m. iki gyvenimo pabaigos jis pasišventė skulptūrai iš suvirinamo plieno.

Archipenko, atvykęs į Paryžių iš Maskvos 1908 m., užmezgė ryšį su kubistais 1910 m.; jis vienas išradingiausių moderniosios skulptūros pradininkų — šis faktas ne visuomet pripažįstamas. Dar 1912 m. jis vartojo savo konstrukcijoje skirtingas medžiagas — medį, metalą, stiklą (tuo pačiu principu kaip koliaže); jis pirmasis suvokė galimybę panaudoti kiaurymę kaip kontrastą iškilumui ar kaip skirtingų paviršių jungtį. (Vėliau šią išraišką puikiai naudos Henry Moore.)

Henri Laurens (1885—1954) ir Jacques Lipchitz (1891—1973) kiek vėliau prisijungė prie kubizmo: Laurens — 1911 m., Lipchitz — tik 1913 m. Bet 1914 m. pabaigoje jau akivaizdus jų indėlis į kubistinės skulptūros raidą, pirmiausia įprasminant geometrinę formos analizę tvirtose trijų matavimų struktūrose, o paskui šią naują išraiškos laisvę pritaikant grynojoje architektūroje. Šiuo požiūriu jie irgi yra konstruktyvizmo pirmtakai, tačiau būdingiausios kubistinės skulptūros, tokios kaip Laurenso „Moteris su vėduokle" (1914) ir Lipchitzo „Žmogus su gitara" (1915, kaltas akmuo, Niujorkas, Moderniojo meno muziejus), yra ne kas kita, kaip Picasso ir Braque'o tapybos stilius, tiksliai perkeltas į trimatę struktūrą. Laurenso 1918 m. medžio konstrukcija (Moderniojo meno muziejus, Niujorkas) irgi atrodo įkvėpta panašių Picasso 1914 m. medžio konstrukcijų. Laurens ir Lipchitz kubizmą kultivavo daug ilgiau už tapytojus, jį atradusius.

Pagaliau priėjome skulptorių, kuris kartais priskiriamas prie kubistų (drauge su jais dalyvavo 1912 ir 1913 m. Nepriklausomųjų salono parodose), tačiau apskritai išliko labai individualus: tai rumunas Constantin Brancusi (1876—1957). Brancusi ne vien individualistas, bet ir pragmatikas, nes kūrybos negrindė jokiomis teorijomis, o atrado save ir savo meną praktiškame darbe. Kai kurie jo darbai išoriškai panašūs į kubistinius (pvz., „Sūnus paklydėlis", 1914, Filadelfijos meno muziejus, Arensbergo kolekcija). Tačiau jei prisiminsime tai, ką pavadinome „išsivadavimo valanda" (36 p.), matysime, kad Brancusi ryžtingai atmetė kubistinę revoliuciją. Jis niekuomet nelaužo jutiminio vaizdinio vienovės, kad iš fragmentų kurtų laisvą konstrukciją. Priešingai, visos pastangos nukreiptos tam, kad būtų išsaugota pradinio vizualinio potyrio neliečiamybė ir pirminė sąmonė, nedrumsčiama jokių egoistiškų pretenzijų. Šiuo požiūriu Brancusi'o

kūryba yra visiškai priešinga ekspresionizmui. Brancusi nori išdildyti asmeniškumo veiksnį, pasiekti daiktų esmę, nuvalyti nuo jų visas laiko ir istorijos apnašas. Bet šitai rodo, kad Brancusi'o menas visiškai priešingas ir kubizmui, kuris, kaip matėme, žaidžia regimojo vaizdinio fragmentais, jų laisvais junginiais. Grožis,— sako Brancusi,— tai absoliutus bešališkumas; šiais žodžiais jis pritaria Boileau ir kitiems XVIII a. estetams, kad gražu yra tik tai, kas tikra (*rien n'est beau que le vrai*). Skulptūros, t.y. meno, kuriam apskritai būdingas dėmesys formai, kalba, Brancusi'ui šitai reiškė supaprastinti daiktą iki organiškų pradmenų. Kiaušinis — archetipinė organinio gyvenimo forma; kaldamas žmogaus galvą, paukštį ar žuvį, Brancusi ieško paprasčiausios organinės formos ir pavidalo, kuriais bylotų subjekto būtis, jo tikroji esmė. Šiuo keliu jis priartėja prie geometrinių ar net „abstrakčių" formų, kurios atskleidžia tiesioginį dailininko ryšį su Cézanne'u — tokie kūriniai kaip marmurinė „Leda" (Čikagos meno institutas), klevo medžio „Jaunuolio torsas" (Filadelfijos meno muziejus, Arensbergo kolekcija) ir daugelis „Panelės Pogany" biusto variantų yra puikūs pavyzdžiai meno, siekiančio interpretuoti gamtą cilindro, rutulio ir kūgio formomis. Brancusi geriau perprato Cézanne'o tikslą už visus tapytojus kubistus — šiaip ar taip, kur kas nuosekliau bandė „realizuoti" organinę gamtos daiktų struktūrą.

Kartais pasigirsta priekaištų, kad Brancusi'o metodas skrupulingai ieškoti paprastumo faktiškai atvedė jį į manieringumą — tokią pat įmantrią eleganciją matome ir tapyboje Amedeo Modigliani'o (1884—1920), su kuriuo Brancusi susibičiuliavo 1909 m. ir kurį netgi įkalbėjo trumpam imtis skulptūros. Prieš metus Modigliani buvo eksponavęs savo paveikslus Nepriklausomųjų salone, o dabar vis dar tebesiblaškė tarp Gauguino ir Cézanne'o įtakos. Nugalėjo Brancusi (o su juo — ir Cézanne), 1915—1920 m. Modigliani po truputį atranda save, jo stilius įgyja savito manieringumo bruožų — išilgintos figūros, suapvalintų linijų ritmika, ochros ir žemės koloritas,— tačiau iki gyvenimo pabaigos tebelieka akivaizdi ir Brancusi'o įtaka.

Kalbėdami apie Brancusi'į ir Modigliani'į, mes peržengėme kubizmo stiliaus ribas. Kitus du su kubizmu susijusius dailininkus — Picabia'ą ir Marcelį Duchampą aptarsime toliau, kalbėdami apie „Dada" ir siurrealizmą. Kubistinis judėjimas pasibaigia (nors kubizmo stilius tebegyvas) prasidėjus Pirmajam pasauliniam karui — 1914 m. rugpjūčio 4 d. Tuojau pat mobilizuojami Braque, Gleizes, Léger, Lhote, Villon, Duchamp-Villon. Kiti pašaukiami į kariuomenę kiek vėliau. Tik Picasso ir Griso, kaip ispanų, neliečia mobilizacija ir jie toliau dirba kūrybinį darbą Paryžiuje. Grupė niekada daugiau nesusirinks, tačiau per trumpą savo egzistavimo laikotarpį ji išspinduliavo milžinišką kūrybinę energiją, kuri po karo pakeitė viso pasaulio meną.

Ketvirtas skyrius

# FUTURIZMAS, DADA, SIURREALIZMAS

Aštuoneri metai — nuo 1906 iki 1914 m. — jau apibūdinti kaip intensyvių sąjūdžių laikotarpis. Tuomet prasidėję kūrybiniai ieškojimai tebesitęsia iki šiol. Pirmojo pasaulinio karo nutraukti formos eksperimentai neišsikristalizavo į vieningą meno srovę. Vis dėlto pamažu išryškėjo dvi pagrindinės meno kryptys, be jokios abejonės, atitinkančios du pagrindinius žmogaus temperamento tipus — ekstravertiškąjį ir intravertiškąjį. Praeityje šios dvi meno raidos tendencijos buvo vadinamos klasicizmu ir romantizmu, bet kadangi mes patys esam gyvi istorijos proceso liudininkai ir dar negalime remtis ypatinga patirtimi, visos šios kategorijos susipainioja. Tipiškas Picasso pavyzdys puikiai parodo, kaip sunku plataus diapazono genijų įsprausti į loginius istorinės kategorijos rėmus. Dar poetas Keats pastebėjo, kad chameleoniška menininko prigimtis gali šokiruoti dorybingą filosofą. Nuolat keisdamas savo pavidalus, menininkas neįgyja individualių atpažįstamų bruožų. Kitaip sakant, kūryboje dailininkas intuityviai linkęs perimti kitų dailininkų atradimus, ieškojimus ir tik didžiausiomis pastangomis galiausiai apsiriboja savitu išraiškos būdu. Atsiranda dingstis plagijuoti,— o plagijatų tiesiog apstu visų epochų mene. Kartu šitai įtikinamai rodo istorinės meno raidos sudėtingumą ir loginių kategorijų ribotumą.

Nors žmogaus asmenybės struktūra paaiškina pagrindines meno raidos kryptis, nuolat turėtume prisiminti meno dvilypumą ir neapibrėžtumą. Lordas Acton įspėjo „neieškoti kūrybos vientisumo charakteryje", ir visas menas gerai iliustruoja šį posakį. Kalbėdami apie kubizmą, jau išskyrėme dvi pagrindines jo raidos tendencijas: pirmą — tendenciją fragmentuoti jutiminį vaizdinį ir rekonstruoti formas pagal vaizduotės dėsnius, ir antrą — „realizuoti" motyvą, kurti kompoziciją „pagal gamtą". Iš tikro sunku skirti vieną nuo kitos daugybę atšakų, kurios išoriškai mažai teprimena pirminę šaką. Pavyzdžiui, „motyvo realizacija", kitaip tariant — Cézanne'o realizmo samprata atvedė į kubizmą, kuriame motyvas griaunamas ir kuriama savarankiška struktūra, visai autonomiška plastinė realybė, grindžiama ne motyvo „realizacija" (t.y. įkūnijimu), bet motyvo kūrimu. Šitame ir kituose skyriuose kalbėsime apie tas modernizmo sroves, kurios, pasinaudodamos laisve, kurią teikia galimybė fragmentuoti jutiminį vaizdinį, kūrė vaizduotės ir fantazijos pagimdytas meno formas[1]. Visoms šioms modernizmo srovėms būdinga tai, kad joms formuojantis reikšmingą vaidmenį suvaidino poetai ir literatai.

Futurizmą, pirmą tokio pobūdžio sąjūdį, pradėjo ir organizavo italų poetas Filippo Tomasso Marinetti. Per vienerius 1909 m. jis išplatino pasaulyje manifestą,

kuriame drąsiomis retoriškomis frazėmis skelbiamas praeities meno (*le Passéisme*) galas ir ateities meno (*le Futurisme*) gimimas. Marinetti subūrė apie save poetus ir tapytojus, iš kurių žymiausi buvo Umberto Boccioni (1882—1916), Carlo Carrà (1881—1966), Luigi Russolo (1885—1947), Giacomo Balla (1871—1958) ir Gino Severini (1883—1966). Boccioni parašė „Tapytojų futuristų manifestą", kurį išspausdino 1910 m. vasario 11 d., o kovo 3 d. viešai paskelbė Turino Čiarelos teatre susirinkusiai publikai. Po to balandžio 11 d. pasirodė „Futuristinės tapybos technikos manifestas". Vėliau manifestai ir vieši pareiškimai pasipylė vienas po kito[2]. 1912 m. grupė suorganizavo savo kūrybos parodą Paryžiuje (vėliau ji perkeliama į Londoną ir Berlyną), 1914 m. Boccioni išleido knygą, kurioje galutinai suformulavo futuristų idealus[3] — faktiškai ir formaliai ši knyga buvo paskutinė, nes tais pačiais metais prasidėjęs karas išblaškė grupę. Boccioni, aktyviausioji grupės jėga, žuvo 1916 m. nelaimingo atsitikimo metu, jau beveik pasveikęs po sužeidimo kare. Daugiau grupė niekuomet nesusitelkė. Severini kuriam laikui pasuko į kubizmą, Carrà'ą stipriai paveikė metafiziniai de Chirico paveikslai, Balla galop sugrįžo į akademinį realizmą, o Russolo, buvęs visų pirma kompozitorius, atsidėjo futuristinei muzikai (kartais vadinamai „bruitizmu") ir visai atsižadėjo tapybos.

1910 m. manifestas yra logiškai pagrįstas dokumentas. Jis pradedamas teiginiu, kad senoji formos ir spalvos samprata daugiau nebepatenkina augančio tiesos poreikio: visi daiktai juda, lekia, sparčiai keičiasi, o menininkas privalo vaizduoti šį visuotinį judėjimą. Erdvė jau neegzistuoja pati savaime, ji — tik atmosfera, kurioje juda ir sąveikauja kūnai. Spalvos irgi kinta, mainosi, šešėliai švyti, virpa. Penki tapytojai paskelbia:

1. Kad reikia su panieka atmesti visas imitacines formas ir šlovinti originalias formas.
2. Kad mes turime sukilti prieš žodžių „harmonija" ir „geras skonis" tironiją. Šiais lanksčiais žodžiais norint galima paneigti net Rembrandto, Goya'os ir Rodino kūrybą.
3. Kad meno kritika yra visai bevertė ir net žalinga.
4. Kad reikia išmesti iš kūrybos sustabarėjusį, nudėvėtą turinį, nerti į šiuolaikinio gyvenimo sūkurį, karštą, didingą plieno ir svaiginančio greičio pasaulį.
5. Kad kaltinimas „bepročiai", kuriuo novatoriai dažnai apšaukiami, norint juos nutildyti, yra kilnus ir garbingas titulas.
6. Kad papildomos spalvos (komplementarizmas) tapyboje yra tokia pat absoliuti būtinybė kaip laisva eilėdara poezijoje ar polifonija muzikoje.
7. Kad visuotinį dinamizmą tapyba turi perteikti dinamiškais pojūčiais.
8. Kad tyrumas ir skaistumas labiau nei kitos savybės yra būtinos norint interpretuoti gamtą.
9. Kad judėjimas ir šviesa griauna kūnų materialumą.

Visi pozityvieji manifesto teiginiai apibendrinti ketvirtajame punkte: menininkas turi vaizduoti šiuolaikinio gyvenimo sūkurį[4] — karštą, didingą plieno ir svaiginančio greičio pasaulį. Panašiai dinamišką gyvenimo pusę akcentavo impre-

sionistai, tačiau jie nesprendė problemos, kaip perteikti judėjimą statiškoje tapyboje ir skulptūroje. Futuristų sprendimas buvo kiek naivokas: lekiantis šuoliais žirgas, anot jų, turi ne keturias, o dvidešimt kojų, kurių judesys — trikampis. Jie tapė arklius, šunis, žmones su daugybe paeiliui arba spinduliu išdėstytų kojų. Garsą galima išreikšti bangų seka, spalvą — lūžtančio spektro ritmu. Skirtingi individualaus suvokimo aspektai suvedami į vieną „sąveikų procesą — simultaniškumo lydinį". Šiuo atžvilgiu savo technika futuristai artimi Delaunay simultaninei tapybai.

Nors futurizmo sąjūdis gyvavo labai trumpai, jis padarė didelę įtaką šiuolaikiniam menui. Bandydami perteikti judesį, futuristai sekė kinematografu; jų kūryba — tai veikiau plastiniai judesio simboliai nei pavaizduotas judesys. Svarbiausia jų kūrybos reikšmė išplaukia iš to, kad jie skelbė naują požiūrį į tipiškus šiuolaikinio pasaulio daiktus, būtent — mašinas, ir į šiuolaikinio žmogaus būseną, būtent — greitį. Boccioni'o 1913 m. sukurtos skulptūros „Unikalios tįsios formos erdvėje" (bronzos liejiniai, Niujorkas, Moderniojo meno muziejus; Milanas, Moderniosios dailės galerija; Ciurichas, Meno galerija ir Winstono kolekcija) yra tokios vitališkos ir dinamiškos, kad asocijuojasi mums nebent tik su baroko skulptūromis, tačiau baroko skulptūros dar sruvena savyje, o aeroplano formas pranašaujančios Boccioni'o skulptūros jau šauna į pačią erdvę. Iš pradžių visi futuristai stengėsi vaizduoti gamtos ir mechanines jėgas (pvz., Balla'os „Automobilis ir triukšmas", 1912, Carrà'os „Ką man papasakojo automobilis", 1911, Russolo „Žaibo blyksnis", 1911, Severinio „Tabarino baliaus dinaminis hieroglifas", 1912). Tačiau šis eksperimentas greit išsisėmė. Gal Boccioni dar būtų pajėgęs pasiekti kokią naują sintezę, bet kiti tapytojai nugrimzdo į realizmą ir akademizmą. Priežastys visai aiškios: futurizmas iš esmės buvo simbolinis menas, bandymas iliustruoti sąvokas plastinėmis formomis. Bet gyvas menas visuomet eina nuo jausmo prie išraiškos ir tik atsitiktinai įgyja simbolinę reikšmę.

Tą patį galima pasakyti apie Delaunay bei Picabia'os orfizmą ir taip pat to meto, bet nepriklausomą Michailo Larionovo (1881—1864) rajonizmą Rusijoje. Sunku atskirti nuo futurizmo ir 1910—1915 m. Picabia'os ir Marcelio Duchampo tapybą. Picabia'os „Procesija Sevilijoje", sukurta 1912 m., stilistiškai labai artima 1911 m. Carrà'os paveikslui „Galli anarchisto laidotuvės", eksponuotam tuomet Paryžiuje. 1912 m. Duchampo „Nulipančios laiptais aktas" (Filadelfijos meno muziejus) primena tų pačių metų Balla'os drobę „Šuo su pavadėliu". Vėlesnė Picabia'os, o iš dalies ir Duchampo kūryba sutapo su „Dada" ir siurrealizmo srovėmis. Duchamp, viena pačių mįslingiausių modernizmo asmenybių (gal todėl ir įtakingų), geriau už pačius futuristus perprato futurizmo reikšmę. Dar 1913 m. rašydamas apie Duchampą, Apollinaire pabrėžė, kad jis „nusišalino nuo estetinių problemų", „domėjosi energija". O ir pats dailininkas, kalbėdamas apie savo „Aktą", pripažino, kad tai nėra tapyba įprastine prasme: „Tai kinetinių elementų organizacija, perteikianti laiką ir erdvę abstrakčiu judėjimo vaizdu. Tapybą galima traktuoti kaip dviejų arba kelių spalvų priešpriešą plokštumoje. „Akte" aš tyčia apsiriboju medžio koloritu, kad nekiltų jokio klausimo apie tapybą kaipo tokią.

Sutinku, kad tą idėją galima perteikti kitais būdais. Skurdi būtų meno mūza, jeigu būtų kitaip. Bet atsiminkime, kad, turėdami reikalą su formos judėjimu erdvėje duotuoju laiku, mes įžengiame į geometrijos ir matematikos sritį, kaip ir konstruodami mašiną. Jei noriu parodyti kylantį lėktuvą, rodau, ką jis daro. Nekuriu iš jo kokio nors natiurmorto. Kai man nušvito „Akto" vizija, iš karto supratau, kad šis kūrinys visam laikui sutraukys natūralizmo pančius"[5].

Marcel Duchamp čia priartėja prie plastinės realybės, prie paties daikto plastinės savasties sukūrimo sampratos, visai neketindamas tapyti „kažką kita", apie ką kalbėsime šeštajame šios knygos skyriuje. Po 1912 m., o ypač po apsilankymo Niujorke 1915 m. drauge su Picabia, jis vis labiau linksta prie konstrukcijų iš stiklo, metalo ir medžio; tačiau pasiekęs tokį objektyvumo absoliutą, Duchamp, kaip anksčiau Rimbaud, atsainiai pasitraukia ir nieko nebeveikia. Jis priėjo tašką, kur menas daugiau nebelaikomas estetine vertybe ir virsta laisva kūryba. Tačiau visuomenė nespėjo eiti su juo į koją. Apollinaire pranašavo, kad Marceliui Duchampui likimas lėmė „sutaikinti meną ir žmoniją". Tačiau žmonija nei tuomet nebuvo, nei dabar nėra pasiruošusi tokiam susitaikinimui.

Karas išblaškė Paryžiuje, Miunchene, Milane ir kitur Europoje susikūrusias grupes, tačiau būtent iš šios suirutės ir po jos prasidėjusio dvasinio chaoso gimė nauja meno srovė. 1915 m. daug dailininkų rado prieglobstį neutraliame Ciuriche: Tristan Tzara ir Marcel Janko iš Rumunijos, Hans Arp iš Prancūzijos, Hugo Ball, Hans Richter ir Richard Huelsenbeck iš Vokietijos. Retkarčiais susitikinėdami kavinėse, jie nutarė įkurti internacionalinį pramoginį kabaretą. Originalias iškilmes suorganizavo Hugo Ball 1916 m. vasario 5 d. Špygelgase, išsinuomojęs iš olandų jūreivio, aludės savininko Jano Ephraimo kambarį. Programa buvo labai įvairi: prancūzų ir olandų dainos, balalaikų orkestro atliekama rusų muzika, negrų muzika, poezijos skaitymai, meno parodos. Dar vasario pradžioje į Ciurichą iš Berlyno persikėlę Ball ir Huelsenbeck, vokiečių—prancūzų žodyne ieškodami tinkamo vardo grupės *chanteuse** poniai le Roy, visai atsitiktinai užtiko žodį „Dada". Šiam pavadinimui visi entuziastingai pritarė kaip visiškai atitikusiam jų veiklą. Tų pačių metų birželį išleidžiama Hugo Ballo redaguota brošiūra „Voltaire kabaretas" su Arpo nupieštu viršeliu ir su Apollinaire'o, Marinetti, Picasso, Modigliani'o, Kandinskio ir jau minėtų dailininkų bei poetų straipsniais ir kūriniais. 1917 m. kovo mėnesį Banhofštrasėje atidaroma „Dada" galerija. Liepos mėnesį pasirodo periodinis žurnalas „Dada", redaguojamas Tzara'os. Netrukus išeina ir pirmosios dadaistų knygos: Tzara'os „Pirmasis įstabusis pono Antipirino nuotykis", iliustruota Janko, ir Huelsenbecko „fantastinės maldos", kurias iliustravo Arp. 1918 m. į Ciurichą atvykęs švedų tapytojas Viking Eggeling (1880—1925) drauge su Hansu Richteriu bando „išjudinti" formas. Pirmiausia, įkvėpti muzikos, jie piešia ant elastingų guminių ritinėlių, o kai šis eksperimentas nepavyksta, imasi tuos ritinėlius filmuoti. Vėliau abiejų dailininkų keliai išsiskyrė, bet Richter ir toliau liko vienas pagrindinių šios krypties atstovų.

---

* Daininінkei (*pranc.*).

1920 m. Hanoveryje išleistos Huelsenbecko knygos apie „Dada" sąjūdį ištrauka[6] nušviečia naujosios grupės tikslus:

„Voltaire kabareto" grupėje susibūrė menininkai, aštriai jaučiantys naujai atsivėrusias kūrybines galimybes. Mudu su Ballu aktyviai reiškėmės, stengdamiesi paskleisti ekspresionizmą Vokietijoje; Ball artimai bičiuliavosi su Kandinskiu, su kuriuo bandė įkurti ekspresionistinį teatrą Miunchene. Arp Paryžiuje palaikė glaudžius santykius su Picasso ir Braque'u, kubistinio judėjimo lyderiais, ir taip pat buvo įsitikinęs, kad reikia kovoti su visom natūralizmo apraiškom. Tristan Tzara, romantiškasis internacionalistas, kurio aistrai propaguoti turime būti dėkingi, kad „Dada" taip išaugo, atsivežė iš Rumunijos neabejotinus literatūrinius sugebėjimus. Tais laikais, kai mes „Voltaire kabarete" leidome ištisas naktis šokdami, dainuodami, deklamuodami, abstraktusis menas buvo mums absoliuti vertybė. Natūralizmas remiasi mirtino mūsų priešo — buržuazijos motyvų psichologiniu skverbimusi į meną; tas psichologinis skverbimasis, nors ir kaip jam priešintumeis, verčia susitapatinti su buržuazine morale. O mes šloviname neprilygstamą plastinio meno kūrėją Archipenko, paskelbusį, kad menas neturi būti nei realistinis, nei idealistinis, bet tikras,— tuo jis norėjo pasakyti, kad bet koks gamtos imitavimas, kad ir kaip nuslėptas, yra melas. Šia prasme „Dada" turėjo atverti naujas galimybes tiesai. „Dada" sukaupė kūrybinę abstraktaus meno energiją ir padarė pradžią internacionaliniams dailininkų sąjūdžiams".

Nuo pat pradžių dadaizmas buvo internacionalinis sąjūdis — Tzara palaikė glaudų ryšį su Marinetti, ir nors dadaistams futurizmas atrodė per daug realistinis ir programinis menas, iš jo perimta, kaip pripažįsta Huelsenbeck, simultaniškumo idėja (pvz., skirtingų eilėraščių deklamavimas vienu metu ir „bruitizmas", arba triukšmo muzika, iš kurio vėliau išsivystė *musique concrète*). „Tačiau „Voltaire kabareto" dadaistai, perimdami bruitizmą, visai nesusimąstė apie jo filosofiją — patys jie siekė priešingų tikslų: siekė meno, raminančio sielą lyg lopšinė be pabaigos, abstraktaus meno. „Voltaire kabareto" menininkai iš tiesų menkai tesuvokė savo siekimus — po „Dada" pavadinimu susitelkė visos „modernaus meno" išmonės, kokios tik šaudavo į galvą atskiriems menininkams"[7].

Picabia lankėsi Niujorke 1913 m. Kaip jau minėta, 1915 m. jis ten vėl vyksta pas birželyje atvažiavusį Marcelį Duchampą. Jiedu susiranda stipriai prijaučiantį globėją Walterį Arensbergą ir impresariją fotografą Alfredą Stieglitzą, kuris 1906 m. atidarė galeriją Penktojoje Aveniu ir pirmasis surengė ne tik Amerikos modernistų Johno Marino, Maxo Weberio, Man Ray'aus, bet ir Cézanne'o, Douanier* Rousseau, Toulouse-Lautreco bei Picasso parodas. 1913 m. vasaryje garsiojoje Niujorko „Armory Show" — didžiulėje beveik 1100 modernizmo kūrinių parodoje (vėliau perkelta į Čikagą ir Bostoną) tarp kitų paveikslų sensaciją sukėlė Duchampo „Nulipančios laiptais aktas" ir, kai beveik po dvejų metų Duchamp atvyko į Niujorką, čia jo vardas jau buvo gerai žinomas. Stieglitz mielai sutiko padaryti savo galeriją Europos meno avanpostu ir pats apsiėmė leisti

* Muitininkas (pranc.) — Rousseau pravardė.

apžvalginį žurnalą, pavadintą „291" pagal galerijos namo numerį Penktojoje Aveniu. Picabia, prabuvęs Niujorke iki 1916 m. pabaigos, per Barseloną sugrįžo į Ciurichą, kur drauge su Arthuru Cravanu, Gleizesu ir Marie Laurencin 1917 m. sausio 25 d. išleido pirmą numerį naujo žurnalo „391", taip pavadinto Stieglitzo leidinio atminimui. Trumpam vėl grįžęs į Niujorką, kur susitiko su Duchampu ir išleido kitus „391" numerius, Picabia parvyksta į Šveicariją, iš pradžių į Luizianą, o paskui 1918 m. vasaryje prisijungia prie Ciuricho grupės, kuri tuo tarpu buvo pradėjusi aktyviau veikti ir išleidusi „Dada I", „Dada II" (1917) ir trečiąjį numerį 1918 m.[8]

1917 m. pradžioje Huelsenbeck sugrįžo į Berlyną ir paskutinių karo metų sumaištyje visai nesunkiai įkūrė vokiečių dadaistų grupę. Prie jo prisidėjo George Grosz (1893—1959) ir Raoul Hausmann. 1918 m. „Dada" grupė susiformavo ir Kelne; čia jai vadovavo žurnalistas Baargeld ir tapytojas Max Ernst (1891—1976), kuris pirmąkart su Arpu susitiko 1914 m. Kita grupė susibūrė Hanoveryje, jos mecenatas buvo leidėjas Stegeman, o vadas — tapytojas Kurt Schwitters (1887—1948). Dar kelios dadaistų grupės įsisteigė Bazelyje ir Barselonoje (kaip Picabia'os trumpos viešnagės šiame mieste išdava). Tuo tarpu Ciuricho grupė, karui einant į pabaigą, pradeda irti. Arp prisijungė prie Kelno grupės. Tzara sugrįžo į Paryžių, kur visus 1920 m. buvo rengiama daug meno parodų ir manifestacijų. Gavo salėje įvyksta dadaistų festivalis, kuriame iškyla keletas vėliau išgarsėjusių vardų kaip André Breton, Paul Eluard, Soupault ir Aragon. Tais pačiais metais (birželį) Berlyne surengiamas tarptautinis dadaistų festivalis, kurį savotiškai paruošė dar balandžio mėnesį Kelne vykusi dadaistų paroda, suorganizuota Arpo, Baargeldo ir Ernsto. Pastarąją uždarė policija. Vokietijoje dadaistai nuo pat pradžių skleidė revoliucingas ir nihilistines politines nuotaikas; tai buvo panašiau į masinį socialinį protestą negu į meno sąjūdį. „Dada", paveldėjęs iš Marinetti propagandinę agitaciją, visuomet siekė būti „aktyvus", tai pirmiausia reiškė, kad veikiau buvo stengiamasi nusimesti visą slegiančią socialinių ir meninių tradicijų naštą, negu atsidėti pozityviai naujo stiliaus kūrybai. O šių įvykių fone vyko dideli neramumai, buvo karštligiškai ruošiamasi karui, paskui prasidėjo karas, Rusijos revoliucija. Anarchistai daugiau nei socialistai, o su retomis išimtimis ir profašistai dadaistai rėmė Bakunino šūkį: griovimas — irgi kūryba! Jų tikslas — šokiruoti buržuaziją (pasak jų, pagrindinę karo kaltininkę), ir jie buvo pasiryžę imtis bet kokių priemonių, kokias tik galėjo pasiūlyti jų makabriška vaizduotė: kuria paveikslus iš visokio šlamšto (Schwitterso „Merzbilder", t.y. „Paveikslai iš šlamšto"), garbina šokiruojančius daiktus — butelių šukes arba pisuarus, išaukštindami juos iki meno objekto. Duchamp tapo Moną Lizą su ūsais, o Picabia — absurdiškus mechanizmus, kurių vienintelė prasmė — pasityčioti iš mokslo bei technikos progreso. Kai kurie dadaistų išpuoliai dabar gali atrodyti trivialūs, tačiau nereikėtų pamiršti jų siekiamo tikslo — sugriauti visas socialines ir tradicines meno konvencijas, visiškai išlaisvinti kūrybinę vaizduotę. Daug pasiekė kubizmas, bet, atmetus perspektyvos dėsnius, jam iškilo pavojus grįžti atgal į formalųjį klasicizmą, daug griežtesnį ir rūstesnį negu realizmas, iš kurio bandė ištrūkti. Dadaizmas reiškė

galutinį išsivadavimą; pritariant Picasso, Braque'ui ir netgi Léger, šis sąjūdis paruošė dirvą naujai, ne mažiau reikšmingai dailininkų kartai. Tarpukario laikotarpiu dadaizmas buvo gerokai užmirštas, bet jis tapo impulsu ir nužymėjo tolesnes Vakarų meno vystymosi gaires, kurios aktualios ir šiandien. Dvasinė nuostata, pagimdžiusi Europoje ir Amerikoje futurizmą bei „Dada", tebegyvuoja ir šiandien: mes tebeieškome vaizdinių perteikti „šiuolaikinio gyvenimo sūkurį — karštą, didingą, plieno ir svaiginančio greičio gyvenimą".

Tarp italų dailininkų, pasirašiusių „Dada" 1920 m. manifestą (išspausdintas žurnale „Bleu" Mantujoje), buvo ir tapytojas iš Feraros, gimęs 1888 m. Graikijoje, italų šeimoje. Šiam tapytojui, vardu Giorgio de Chirico, studijavusiam Miunchene (1905—1908), kur patyrė Klingerio ir Böcklino mistinio romantizmo įtaką, buvo lemta suvaidinti labai svarbų vaidmenį tolesnėje moderniojo meno raidoje. 1908—1910 m. de Chirico praleido Milane ir Florencijoje, o paskui persikėlė į Paryžių, susipažino su Picasso ir Apollinaire'u. Karo pradžioje jis grįžo į Italiją ir Feraroje susitiko Carlo Carrà'ą, su kuriuo įkūrė „scoula metafisica"* — taip pavadino tapybos stilių, gal šį tą perėmusį iš Nietzsche'ės filosofijos; iš esmės tai buvo naujo pobūdžio romantinio peizažo mokykla, pagrįsta Böcklino ir Klingerio kūryba, tiktai naudojanti jau ne jutiminius, o nerišlius ir nesusietus sapno vaizdinius. Pirmieji de Chirico šio stiliaus peizažai (juose dominuoja architektūros elementai) nutapyti dar prieš dailininkui apsilankant Paryžiuje, tai yra 1910 m. Vėliau jis vartojo elementus, kuriuos tikriausiai perėmė iš Picasso „konstrukcijų",— geometrines instrumentų dalis, žemėlapių fragmentus, sausainius ir t.t. Visa tai tapoma *trompe-l'oeil*** tikslumu ir komponuojama į groteskiškas figūras, kažkuo primenančias XVI a. Milano tapytojo Giuseppe Arcimboldo monstrus iš vaisių ir daržovių. Šių kompozicijų jokiu būdu nepavadinsi kubistinėmis, ir todėl kyla abejonių, ar de Chirico apskritai pritarė ir netgi suprato kubizmo tikslus. Jam nebūdingi nei analitiniai siekimai, nei loginis tikslumas: pavyzdžiui, perspektyvą jis naudojo tik dėl emocinio poveikio, o ne vaizdavimo sumetimais. Daiktai jo paveiksluose paprastai izoliuoti tarsi įsivaizduojamos scenos rekvizitas ir taip sudėlioti, kad sukuriama laukimo, dramos nuotaika. Kompozicijos nėra apgalvotos, lyg transo būsenoje spontaniškai gimsta *dvasinės* vizijos[9]. Jas įkvepia paslaptinga galia, kurią menininkas praranda, kai tik pabaigia kūrinį, tebeskleidžiantį keistus magiškus kerus.

Geriausiai savo peizažų poeziją nusakė pats de Chirico:

„Kartais horizontą žymi tvora, už kurios girdėti nuvažiuojantis traukinys. Už šio taisyklingo geometrinio stačiakampio atsiveria mums visa amžinybės nostalgija[10]. Mes išgyvename pačius nuostabiausius jausmus, kai pasaulis atsigręžia į mus ligi tol nematyta puse ir atskleidžia paslaptis, kurios visą laiką šalia, bet mes, trumparegiai, negalime jų matyti, nes mūsų pojūčiai netinkamai išvystyti.

---

* Metafizikos mokykla (*it.*).

** Tapyba, kurioje, iš tolo žiūrint, sukuriamas iliuzinis tikrovės vaizdas (*pranc.*).

Tos paslaptys šnabždamos mums čia pat, o rodos — tai kitos planetos atbalsiai"[11].

Keletą metų (1915—1920) Carlo Carrà ir Giorgio Morandi (1890—1964) dirbo persiėmę šia dvasia, tačiau abu tapytojai buvo iš esmės klasikinio temperamento, ir kai de Chirico, juos palikęs, grįžo į Paryžių (1924), jie po truputį ėmė tolti nuo metafizinio stiliaus: juos viliojo ne amžinybės nostalgija, o laikinumo šviesa.

Tuo metu Paryžiuje gyveno dar viena nepriklausoma siela, stipriai paveikusi tas sroves, kurios atsirado „Dada" laikotarpio pabaigoje. Marc Chagall gimė 1887 m. Rusijoje, Vitebske. Išsilavinimą jis gavo Sankt-Peterburgo imperatoriškojoje dailiųjų menų mokykloje, o į Paryžių pirmąsyk atvyko 1910 m., čia bendravo su Apollinaire'o ir Maxo Jacobo rateliu, tapytojais Delaunay bei La Fresnaye. 1911 m. Chagall jau dalyvauja Nepriklausomųjų parodose, eksponuoja paveikslus „Žmogus nukirsta galva", „Raudonas asilas", „Mano sužadėtinei". Chagall pats sakosi prie batų padų atsinešęs į Paryžių Rusijos žemės; aišku, jis atsinešė individualų poetišką pasaulio suvokimą, kurio šaknų reikia ieškoti Rusijos gyvenime ir folklore — tas ryšys niekuomet nenutrūko. Tačiau 1911 m. jo kūryboje jaučiama ir kubistų įtaka — jis net eksponuoja savo paveikslus kaip kubistas drauge su Gleizesu ir Metzinger. To laikotarpio kūriniai, pavyzdžiui, „Autoportretas su septyniais pirštais" (Amsterdamas, Valstybinis muziejus) arba įžymioji „Kalvarija" (1912, Niujorkas, Moderniojo meno muziejus), nors ir turi Chagallui būdingų rusų ikonografijos bruožų, geometrizuojami pagal tuo metu plitusį kubistinį stilių. Vis dėlto Chagallui kubizmas niekada nebuvo daugiau negu paviršutiniška maniera; jis pats prisipažino, kad negali ardyti gyvo motyvo audinio. Chagallo nuomone, kubistai per daug reikšmės teikė architektūrinei formai; jam pačiam labiau prie širdies buvo *„une figuration antilogique"*: taip jis vadino iracionalų tikrovės daiktų išdėstymą savo paveiksluose — sapno alogiškumą. Artimiausiu Chagallo draugu tapo La Fresnaye, tačiau didesnės kūrybinės įtakos vienas kitam jie nepadarė. Prieškarinėje Paryžiaus atmosferoje Chagall vis labiau grįžta prie savo šaknų — į tai, ką vadina paprastu ir intymiu gyvenimu, į vaikišką viziją. Bet jo alogiškumas darė stiprų įspūdį jaunesnės kartos tapytojams ir poetams, ir kai, karo metus praleidęs Rusijoje, 1922—1923 m. žiemą jis grįžo į Paryžių, jo savita fantazija gerai papildė visai kitokio pobūdžio de Chirico fantaziją; abu dailininkai drauge atvėrė kelią į tokias pasąmonės gelmes, kur iki jų mažai kas ryžosi leistis. Tačiau Chagall niekuomet neperžengė ribos — visada jis viena koja stipriai rėmėsi į jį išauginusią žemę. Rusijos žemė taip ir nenubyrėjo nuo jo batų.

Nors ir nepriklausomas, Chagall buvo vienas įtakingiausių mūsų laikų dailininkų; ir nors daug sau leido grynai kūrybiniais tikslais kaip kad vartodamas barbariškai sodrias spalvas („mano pirmykštė paletė",— sakydavo pats dailininkas), visų pirma jis apeliavo į emocijas, kūrė daugiau ar mažiau nostalgišką simbolizmą. Priešpriešindamas save impresionistams ir kubistams, jis teigė: „Bandau užpildyti savo drobes skambančiomis, aistringomis formomis, kad jos sukurtų tokią papildomą dimensiją, kurios negali perteikti grynoji kubistinių linijų geometrija ar impresionistinis spalvų virpėjimas"[12]. Nuo siurrealistų, kurie sėmėsi iš jo kūrybinio įkvėpimo, Chagallui nepavyksta taip lengvai atsiriboti, tačiau jis ban-

do tai daryti, prikišdamas jų tapybai literatūriškumą. Panašūs kaltinimai dažnai būdavo keliami ir jo tapybai, tačiau pats dailininkas sutapatina tapybą su poezija: „Viskas gali keistis mūsų demoralizuotame pasaulyje, tik ne žmogaus širdis, žmogaus meilė ir troškimas pažinti dieviškąjį pradą. Tapyba, kaip ir visa poezija, yra susijusi su dieviškumu; žmonės šiandien tą jaučia lygiai taip pat kaip ir anksčiau. Kokiame skurde prabėgo mano jaunystė, kaip sunku buvo tėvui išlaikyti mus, devynis vaikus. Tačiau jis visuomet buvo kupinas meilės, ir šia prasme jis buvo poetas. Per jį pirmiausia pajutau, kad šioje žemėje egzistuoja poezija. Jaučiau ją naktimis, žiūrėdamas į tamsų dangų. Paskui sužinojau, kad yra ir kitas pasaulis. Jis mane taip sujaudino, kad ašaros ištryško iš akių"[13].

Iš tiesų tai ne siurrealisto jausmingumas, nors tame žodyje ir glūdi transcendentinė reikšmė. Už žodį „siurrealizmas" vėl turime būti dėkingi Apollinaire'ui, kuris pavartojo jį savo pjesės pavadinime: „Les mamelles de Tirésias (drama surréaliste en deux actes et un proloque)"*; pjesė pirmą kartą pastatyta 1917 m. birželio 24 d. Kai 1919 m. kovą André Breton ir Philippe Soupault įsteigė periodinį žurnalą („Littérature"), žodžiu „surréalisme" jie pavadino savo spontaniško rašymo metodą, kurį ką tik buvo pradėję vartoti. Breton jau buvo susipažinęs su naujomis psichoanalizės teorijomis ir padaręs išvadą, kad simboliniai sapnų vaizdiniai ir sapnų analizė galėtų būti poetinės kūrybos šaltiniu. Taigi naujosios srovės šaknys irgi buvo literatūrinės. Breton netrukus pastebėjo, kad „Dada" kūryba, kurios atgarsiai tais metais jau pasiekė Paryžių, yra labai artima novatoriškai jo leidžiamo žurnalo pakraipai. Į Paryžių atvyksta pakviestas bendradarbiauti Tzara; po to buvo triukšmingos demonstracijos, kuriose „Dada" sąjūdis visai išsisėmė. Absurdiškumo kultas apogėjų pasiekė 1922 m. pabaigoje; dadaistų grupė suskilo. Breton suvienijo likusius, bent tuos, kurie pripažino jo rimtus siekimus, ir 1924 m., kada jau galėjo tikėtis, kad bus remiamas dailininkų Arpo, Maxo Ernsto ir poetų Paulio Eluardo, Benjamino Péret, išleido „Pirmąjį siurrealistų manifestą".

Siurrealizmo, kaip ir dadaizmo, veikla buvo labai aktyvi ir nenuosekli, bet turėjo vieną privalumą — ją koordinavo protingas ir įtakingas žmogus. Breton niekuomet neprisipažino esąs „lyderis", nes pati lyderio idėja niekaip nesiderina su pagrindine siurrealizmo laisvės doktrina. Vis dėlto reikia pripažinti, kad būtent Breton išvedė modernizmą iš dadaizmo stadijos į siurrealizmo stadiją. Šitai ryškiai atsispindi keliuose dokumentuose — daugiausia nuo 1919 m. kovo mėnesio leidžiamame žurnale „Littérature". Iš pradžių žurnalą kartu leido Louis Aragon, Breton ir Philippe Soupault, tačiau kai 1922 m. dėl esminių nesutarimų Breton ir Picabia atsiskyrė nuo kitų dadaistų, kuriems vadovavo Tzara, Bretono puikiai išreikštos idėjos ir mokslinė kryptis viską nulėmė. Pirmuosiuose manifestuose Breton dar reiškė simpatijas dadaizmui, bet jau 1923 m. pabaigoje skelbė, kad nei jis pats, nei jo draugai Soupault bei Eluard „niekuomet nelaikė „Dada"

---

* „Tiresijos krūtys (siurrealistinė dviejų veiksmų ir vieno prologo drama)" (pranc.).

kuo nors daugiau kaip tik grubiu įvaizdžiu tos dvasinės būsenos, kurios jie jokiu būdu nepadėjo sukurti"[14]. Breton suvokė, kad esamoje istorinėje situacijoje reikia siekti didesnio konstruktyvumo nei dabar jau tapę tuščiais „Dada" pokštai. Jis vadovavosi idėja sukurti tokį intelektualų sambūrį, kuris „išgrynintų ir apibendrintų esminius modernizmo principus"[15].

Tokios pozicijos pasekmes gerai nusakė Georges Hugnet: „Nesunku suprasti, kad tokią veiklą „Dada" grupė laikė reakcinga, ir numatyti, kaip ją interpretuos kiekvienas atskiras dadaistas. Apibūdinimą „modernus" dadaistai laikė tiesiog įžeidimu. „Dada" visuomet kovojo su šiuolaikiškumo dvasia. Tačiau Breton aiškiai suprato savo tikslą. Vis tirštėjančiose sutemose jis turėjo įžiebti šviesą. Jis norėjo įžvelgti tolesnę „Dada" raidą. „Dada" judėjimas išseko. Plūduriavo lyg pasimetęs laivas. Reikėjo rasti naują orientaciją"[16].

Tokią naują orientaciją Breton įžvelgė psichoanalizės teorijose. Dar studijuodamas mediciną, jis susipažino su Freudo darbais ir iš karto suprato jų ryšį su „Dada" kūryba. Jau nekalbant apie tai, kad psichoanalizė teikia didelę reikšmę sapnams ir haliucinacijoms, dar ir terapinis analizės būdas pakišo mintį, kad vartojamos žodžių asociacijos ir pažadintos svajonės galėtų tapti meninės kūrybos metodais. Breton pats papasakojo, kaip jam kilo mintis pradėti savo pirmuosius eksperimentus toje srityje. Vieną vakarą, eidamas gulti, jis aiškiai išgirdo žodžius „ir pasibeldė į palangę", o paskui keistą frazę: „ten žmogus, lango perkirstas į dvi dalis"; šią išgirstą frazę dar sustiprino lango pusiau perkirsto žmogaus vaizdinys. Toliau Breton aiškina:

„Tuo metu labai domėjausi Freudu ir panašiais į jo tyrimų metodais, kuriais kartais naudojausi apklausdamas sužeistuosius Pirmojo pasaulinio karo metais; dabar nutariau pats išbandyti tai, ką siekiama išgauti iš pacientų,— monologą, kuris plaukia labai greitai ir visai laisvai, nevaržomas kontroliuojančios sąmonės (subjektas savo noru atsisako sąmonės kontrolės) ir kuris turi kaip galima labiau priartėti prie balsu tariamų minčių. Visada maniau, o ir dabar laikausi nuomonės, kad mintis ne greitesnė už žodį, vadinasi, ją galima ištarti arba užrašyti. Aplinkybės taip susidėjo, kad mudu su Philippe'u Soupault, kuriam papasakojau apie savo idėjas, ėmėme marginti popieriaus lapus visokia rašliava, didžiuodamiesi savo panieka literatūriniams rezultatams. Iš taip lengvai atlikto eksperimento plaukė visai kitos išvados. Pirmąjį vakarą vienas kitam jau galėjome perskaityti maždaug po penkiasdešimt puslapių, parašytų tokiu būdu, ir palyginti gautus rezultatus. Panašumas buvo stulbinantis. Tos pačios netaisyklingos konstrukcijos, ta pati neryžtinga maniera, abiem atvejais — nepaprasto gyvumo įspūdis, daug emocijų, tokie įvaizdžiai, kurių niekada nesugalvotum normaliai rašydamas, labai savotiškas vaizdingumas ir kur ne kur bufonados intarpai. Man pasirodė, kad mūsų tekstuose atsispindėjo tik atitinkami temperamentų skirtumai. Soupault, pasirodo, ne toks statiškas kaip aš ir, tegu jis atleidžia man lengvą kritiką, kai kurių puslapių viršuje jis prirašinėjo — be jokios abejonės, mistifikacijos sumetimais — įvairių žodžių, atseit antraščių. Kita vertus, turiu pripažinti, kad jis ryžtingai atmetė

visus bandymus šiek tiek pataisyti tas vietas, kurios neatitiko mano požiūrio. Žinoma, jis buvo visiškai teisus"[17].

Ši ištrauka liudija, kad visų pirma siurrealizmas buvo *poetinė* kūryba, o tapyba bei skulptūra iš tikrųjų turi būti suvokiamos tik kaip plastinės poezijos transformacijos. Toliau manifeste Breton pasakoja, kaip jie su Soupault tęsė ir gilino šiuos eksperimentus, ir kaip, pagerbdami Guillaume'ą Apollinaire'ą, nutarė siurrealizmo vardu pavadinti naują išraiškos būdą, kurį patys sugalvojo. Jie „sykį ir visam laikui" apibrėžia terminą žodyno stiliumi:

„Siurrealizmas, dktv. Grynasis psichikos automatizmas, siekiantis žodžiu, raštu ar kokiu kitu būdu perteikti tikrąjį minčių procesą. Minties tėkmė laisva nuo bet kokios proto kontrolės, visai nepriklausoma nuo estetinių ir moralinių vertinimų".

„Encikl. *Filos.* Siurrealizmas remiasi aukštesne formų asociacijos realybe, kuri lig šiol buvo neigiama — pasireiškė sapnais ir laisva minčių tėkme. Siekdamas išspręsti pagrindines gyvenimo problemas, jis ryžtingai laužo visus kitus psichikos mechanizmus"[18].

Šis apibrėžimas yra pakankamai platus, kad apimtų įvairias siurrealizmo apraiškas, pasirodžiusias per tolimesnius dvidešimt penkerius metus (ir vėlesnes jo apraiškas, nes Maxo Ernsto, Hanso Arpo, Joano Miró (1893—1983) ir daugelio kitų dailininkų tapyboje tebeatsispindi siurrealizmo apibrėžimo esmė). Pats Breton šios srovės raidoje išskyrė du vienodos trukmės tarpsnius „nuo ištakų (nuo 1919, kai buvo išspausdinti „Magnetiniai laukai")[19] iki šių dienų (t.y. iki 1936): *intuityvinį periodą ir mąstymo periodą.* Pirmąjį galima bendrais bruožais apibūdinti „kaip tuo metu pasireiškusį tikėjimą, kad mintis yra visagalė, galvojimą, kad ji pati savo jėgomis galinti išsivaduoti. Tas tikėjimas liudija paplitusį požiūrį, kuris šiandien man atrodo labai klaidingas,— požiūrį, kad *mintis yra aukščiau materijos.* Siurrealizmo apibrėžimas, patekęs į žodynus iš 1924 m. manifesto, atspindi tik idealistinį požiūrį ir [...] rodo, kaip aš apsigavau, išaukštindamas minties automatizmą, nevaržomą proto kontrolės ir netgi *„visai nepriklausomą nuo estetinių ir moralinių vertinimų".* Kad būčiau bent pabrėžęs: *sąmoningų* estetinių ir moralinių vertinimų. [...] Iki 1925 m. nebuvo jokios vieningos politinės ir socialinės platformos, ir tik prasidėjus karui Maroke (šitai reikėtų itin pabrėžti), mumyse prabudo vieningas pasipriešinimas prieš karinių konfliktų atnešamus sukrėtimus žmonėms, mes privalėjome tuoj pat pareikšti viešą protestą. Šis protestas, pavadintas „La Révolution d'Abord et Toujours"* (1925 m. spalio mėn.), suvienijęs siurrealistus ir trisdešimt jį pasirašiusių intelektualų, ideologiškai nebuvo nuoseklus; ir vis dėlto jis rodė, kad atsižadama seno mąstymo būdo; ir vis dėlto sukūrė precedentą, nulėmusį visą tolesnę šio judėjimo raidą"[20].

Naujas mąstymo būdas, be abejo, buvo inspiruotas politinės trečiojo dešimtmečio atmosferos; jokiu konkrečiu atveju jis neatsilaikė prieš kylantį stalinizmą. Tačiau aišku, jog meno kūrybai būdinga nuolatinė dichotomija, ir Breton bei

* „Revoliucija dabar ir amžinai" (pranc.).

siurrealistai iš esmės buvo teisūs ją iškeldami. Daug paprasčiau Breton nusakė ją 1934 m. paskaitoje Briuselyje:

„Iš tikrųjų egzistuoja dvi problemos: pirmoji, kurią iškėlė XX a. pradžios mokslas — tai sąmonės ir pasąmonės ryšio problema. Mes, siurrealistai, ėmėmės šios problemos: pirmieji sukūrėme jai spręsti specialų metodą, kuris pasirodė mums tinkamas ir kurį galima toliau tobulinti, nes nėra prasmės jį atmesti. Kita problema, su kuria mes susidūrėm,— tai būtinumas imtis socialinės veiklos; mūsų nuomone, tos veiklos metodą teisingiausiai išreiškia dialektinis materializmas, tos veiklos mes negalime atsisakyti, nes pirma dvasios išlaisvinimo sąlyga yra žmonijos išlaisvinimas, o išlaisvinti žmoniją gali tik proletarinė revoliucija"[21]. 1929 m. paskutiniame žurnalo „La Révolution Surréaliste" numeryje Breton paskelbia „Antrąjį siurrealizmo manifestą" — žurnalas buvo įsteigtas 1924 m. gruodyje, jį redagavo Pierre Naville ir Benjamin Péret. Nuo ketvirto numerio leidybą perėmė Breton ir penktajame numeryje (1925 m. spalio mėn.) jau paskelbė siurrealizmo ištikimybę komunizmui. Nuo 1925 m. pabaigos iki 1930 m. pradžios, kai pasirodė naujas periodinis leidinys „La Surréalizme au Service de la Révolution"*, jėgos iš esmės persigrupavo. Tačiau kadangi manifestai lietė daugiau literatūrą ir poeziją, smulkiau šioje knygoje jų neaptarinėsime; jie buvo politiniai ta prasme, kad Breton visada siekė sujungti plastinius menus su literatūra bei politine judėjimo kryptimi. Pirmajame „La Surréalisme au Service de la Révolution" numeryje paskelbtoje deklaracijoje su Bretono pažiūromis solidarizavosi Maxime Alexandre, Aragon, Joë Bosquet, Luis Bunuel, Réne Char, Crevel, Dali, Eluard, Ernst, Marcel Fourrier, Camille Goemans, Georges Malkine, Paul Nogué, Benjamin Péret, Francis Ponge, Marco Ristitch, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Tzara ir Albert Valentin. Iš jų tik Salvador Dali (1904—1989), Ernst ir Yves Tanguy (1900—1955) buvo žymūs dailininkai, beje, ir režisierius Bunuel jau buvo sukūręs du filmus: „Andalūzijos šunį" (1929, „Le chien andalou") ir „Aukso amžių" (1931, „L'age d'or"), tipiškiausius siurrealizmo pavyzdžius. Šiurrealistų parodose aktyviai dalyvavo Arp ir Miró, nors ir neremdami politinės Bretono veiklos, taip pat kiekvienais metais prisijungdavo vis naujų narių — René Magritte (1930), André Masson (1931), Giacometti, Valentine Hugo, Victor Brauner (1933) ir siurrealistų grupės, susikūrusios kitose šalyse — Jungtinėse Valstijose, Belgijoje (Briuselyje), Čekoslovakijoje (Prahoje), Jugoslavijoje (Belgrade), Danijoje, Japonijoje ir netgi Londone. Nuo pat pradžių siurrealizmas paveldėjo internacionalinį „Dada" charakterį.

Nepaisant visų tikslių Bretono apibrėžimų ir visų kolektyvinių programų bei manifestų, siurrealistai, kaip ir ligi šiol apžvelgti modernizmo sąjūdžiai, buvo nepastovi individualistų grupė. Visą laiką joje išsiskyrė dvi ryškios, viena kitą neigiančios tendencijos: viena savo kilme daugiau dadaistinė, o tikslais nihilistiška, priešinanti save visoms tradicinėms „dailaus meno" apraiškoms, visoms

---

* „Siurrealizmas Revoliucijos tarnyboje" (pranc.).

grynai estetinėms kategorijoms, kita, nors ir originali, vadovavosi estetiniais kriterijais. Kai kurie menininkai svyravo tarp abiejų tendencijų.

Jei pirmąją tendenciją laikysime „Dada" tęsiniu, tai jungiančiąja grandimi būtų Marcel Duchamp, apie kurį 1922 m. Breton rašė: „Tik susitelkę apie šį vardą lyg apie patikimą oazę visiems tiems, kurie ieško, mes galėsime nuožmiai grumtis už šiuolaikinės sąmonės išvadavimą iš baisios fiksavimo manijos, kurią visuomet smerkėme". Ir toliau: „Savybė, kurį sudaro visą Marcelio Duchampo jėgą, savybė, ne kartą išgelbėjusi jam gyvybę labai pavojingose situacijose, pirmiausia yra jo panieka tezėms, visada stebinusi mažiau talentingus žmones"[22]. Abi minėtos siurrealizmo tendencijos, galima sakyti, irgi išreiškia tam tikrą tezę, kuri nulemia palankų arba nepalankų tam tikros meno kūrinio koncepcijos vertinimą. Duchamp apskritai atmeta visas išankstines koncepcijas, todėl jis galėjo pasirašyti ir eksponuoti gatavos produkcijos gaminį, parodydamas, kad jo asmeninė pozicija — pasirinkimo laisvė. Situacija visuomet yra atsitiktinis dalykas, todėl Duchamp teigia tik tos situacijos suvokimo aktą.

Duchamp greit išsivadavo iš kubizmo ir futurizmo tezių, nors futurizmas nepraėjo be pėdsakų jo kūryboje. Pasak Bretono, „derėtų kaip į futurizmo padarinį atkreipti dėmesį į pereinamąjį laikotarpį, reliatyviai nepriklausomą ir savo pobūdžiu mechanistinį (Duchamp, Picabia), kuris susiformavo kaip žmogaus susitapatinimo su mašina rezultatas... Šio laikotarpio šedevras — Duchampo „Ištekėjusi moteris, išrengta nevedusių vyriškių" — iškalbingesnis nei visi aiškinimai"[23]. Tačiau Duchampo ir Picabia'os „mašinizmas" niekuomet nebuvo aiškinamas mašinine estetika (kaip vėliau — konstruktyvistų kūryba); tai veikiau maištas prieš mašininę etiką, prieš žmogiškųjų vertybių sumenkinimą ir pirmenybės teikimą mechaniškoms. Duchampo ir Picabia'os mašinos yra bedieviški sutvėrimai.

„Panieka tezėms" reiškė ir panieką estetinėms kategorijoms, nes, Duchampo nuomone, spręsti apie meno kūrinį vertės požiūriu — vadinasi, laikytis tezių. Ateityje antiestetizmas atsispindės daugelyje šio judėjimo apraiškų. Koliažo principas išplečiamas iki visai menui nepritinkančių dalykų asambliažo: Kurt Schwitters savo skulptūroms ir paveikslams naudoja nereikalingus popierius ir šiukšlių dėžių turinį; Max Ernst iš senų laikraščių ir knygų iškarpų kuria „regimus eilėraščius", iliustruodamas juos plieno graviūromis; jis išrado ir „frotažą" — tai yra vaizdus, gaunamus trinant įvairius kietus paviršius; šia technika jis sukūrė „Gamtos istoriją" (Paryžius, 1926), kur matome fantastiškus augalus, gyvūnus ir kitas pseudoorganines formas. Netgi poetai galėjo leisti sau tokio pobūdžio plastinę kūrybą. Breton pats padarė keletą kompozicijų iš įvairių atliekų. Grožis praskina kelią net pro nuožmiausius meno kanonų laužymus — šiuose kūriniuose nesąmoningai skleidžiasi harmonija. Nekyla abejonių, kad, pavyzdžiui, Schwitterso „Paveikslai iš šlamšto" yra labai subtilios dvasios kūriniai.

Toks nevalingas estetizmas būdingas ne tik Maxo Ernsto, Schwitterso kūrybai — tai dar akivaizdžiau Hanso Arpo kūriniuose. 1916 m. jis darė koliažus ir konstrukcijas tokiais pavadinimais: „Kvadratai, išdėstyti pagal atsitiktinumo dėsnį", „Daiktai, išdėstyti pagal atsitiktinumo dėsnį". Išties galima pamanyti, kad

tas atsitiktinumo dėsnis ir yra grožio dėsnis — tokia jautri šių kūrinių plastika! Bandydamas paaiškinti tokį prieštaravimą, Breton daro prielaidą[24], kad tarp atsitiktinumo, kurį jis linkęs vadinti *automatizmu*, ir *visuotinio ritmo* yra giluminis ryšys. „Šiuolaikiniai psichologijos tyrimai, mes žinome, išvedė paralelę tarp paukščio lizdo konstrukcijos ir melodijos, nuo pat pradžių siekiančios tam tikro užbaigimo. [...] Mano manymu, *automatiškas* rašymas ir piešimas [...] yra tas išraiškos būdas, kuris teikia didžiausią pasitenkinimą akims ir ausims, nes jis perteikia visuotinį ritmą, atsispindintį piešinyje ar automatiškai parašytame tekste lygiai taip kaip melodijoje ar paukščio lizde".

Arp ir toliau kūrė dvimates konstrukcijas, pagrįstas „atsitiktinumo dėsniu", tačiau po truputį jį paviliojo trimatis skulptūros menas, kuriame jis sukūrė formas, perteikiančias organinio pasaulio vystymąsi ir funkcionavimą. Iš siurrealistų Arp galbūt labiausiai nusipelnė siurrealisto vardo, nes jo kūriniai atskleidžia giluminius materijos pokyčius, kuriuos sukelia paslaptingas gamtos jėgų veikimas: kaip vanduo gludina akmenį, vėjas — sniego pusnį, kaip kriaušė ir kristalas kiekvienas siekia savosios formos tobulybės, taip ir Arp formuoja savo kūrinius: menas, kaip jis teigia, tai žmogaus pagimdytas vaisius. Breton tikriausiai patikslintų — žmogaus pasąmonės vaisius.

Tačiau būdingiausius siurrealizmo vaisius subrandino ne Arp, bet Max Ernst ir André Masson (g. 1896), kuriam Breton priskyrė automatizmo išradimą[25]. Po 1924 m. siurrealizmo manifesto gausiai pasipildžiusiame siurrealistų būryje sunku atiduoti pirmenybę kuriam vienam dailininkui — kiekvienas įnešė savo dalį į šią plačią meno išraiškos srovę. 1924 m. iš savo ispaniškos sodybos atvyko Joan Miró, 1925 m. iš Bretanės — Yves Tanguy, maždaug apie tą laiką iš Briuselio persikėlė René Magritte ir pagaliau, anot Bretono, „į siurrealistinį judėjimą 1929 m. prasibrovė Dali". Kandžią Bretono užuominą apie Dali vaidmenį judėjime reikėtų pacituoti visą: „Teorinėje plotmėje jis visuomet rėmėsi skoliniais ir sugretinimais. Labiausiai šokiruojantis pavyzdys buvo keista dviejų skirtingų elementų amalgama, kurią jis pavadino „paranojine-kritine veikla"; pirmiausia tai Cosimo ir Da Vinci pamokos (kontempliuojant stebėti seilių gniutulą ar seną sieną, kol akims nušvis antrinė reveliacija), o antra — tai *frotažas*, kurį, kaip minėjau, propagavo Max Ernst „protingų savybių dirglumui sustiprinti". Nors ir komponuojami nenuginčijamai išradingai, Dali paveikslai yra suvaržyti ultraretrogadiškos technikos (grįžimas prie Meissonier) ir diskredituoti ciniško nepaisymo priemonių, kuriomis jis siekė save išaukštinti; ilgą laiką jie kėlė nerimą, ir tik tolydi jo kūrybos vulgarizacija laikinai sustabdė kylančią audrą. Dali kūryba grimzdo į *akademizmą* — akademizmą, kuris, remdamasis tik savo paties autoritetu, pasivadina *klasicizmu* — o nuo 1936 m. visiškai nutolo nuo siurrealizmo"[26].

Po to, kai buvo parašyti šie žodžiai (1942), Salvadoro Dali kūryba dar labiau degradavo, ciniškai išnaudodama sentimentalų ir sensacingą religingumą („Paskutinė vakarienė", dabar eksponuojama Vašingtono nacionalinėje galerijoje,— iš tiesų puikiai surežisuotas reginys). Dali poelgiams būdingas teatrališkumas buvo parankus reakcinėms Ispanijos jėgoms, sudavusioms didelį smūgį huma-

nizmui, kurio visuomet siekė siurrealizmas, kad ir koks ekstravagantiškas jis būtų. Tačiau reikia pripažinti, kad Dali, gal daugiausia dėl sugebėjimo save reklamuoti, dabar dažnai yra publikos tapatinamas su siurrealizmu, ir galima suprasti šią klaidą, nes jo „paranojinė-kritinė veikla" išties pakankamai išradinga ir šokiruojanti. Bet taip pat aišku, kad „superrealybės koncepcija" yra prieštaringa ir daugiaprasmė, todėl nei atskiras dailininkas, nei dailininkų grupė negali atstovauti tokiai neapibrėžtai sričiai.

Ši neapibrėžta sąvoka apimtų ir daugelį tų dailininkų, kurie niekuomet nebuvo Paryžiaus grupės nariai. Įvairios kilmės tapytojai: Victor Brauner (g. 1903), René Magritte (g. 1898), Paul Delvaux (g. 1898), Wolfgang Paalen (g. 1905), Wilfredo Lam (g. 1902), Kurt Seligmann (g. 1900), Matta Echaurren (g. 1912), Richard Oelze (g. 1900), Jindrich Styrsky (g. 1899) ir Vilhelm Bjerke-Petersen (g. 1909) daug nuveikė, išvaduodami kūrybą iš konvencionalaus mąstymo. Bet išsivaduojamasis pobūdis būdingas visam moderniajam menui, pakanka tik prisiminti darbus tokių dailininkų kaip Picasso, Paul Klee arba Henry Moore, ir įsitikinsime, kad siurrealizmas buvo tik vietinis ir laikinas pasauliniu mastu ėmusių reikštis kūrybinių jėgų susitelkimas[27]. Daugeliui Picasso kūrinių tiktų Bretono pateiktas siurrealizmo apibrėžimas, ir siurrealistai dažnai tuos kūrinius prisiskiria. Vėl griūva visos mūsų istorinės kategorijos, o siurrealizmas virsta tik vienu įvairialypio modernizmo fenomeno aspektu. Šis aspektas atsispindi ne tik vyresniųjų dailininkų Maxo Ernsto, Miró, Matta'o, Magritte'o, Delvaux ir Lamo kūryboje, bet ir jaunesniųjų tapytojų kaip Francis Bacono (g. 1909) ar Heinzo Troekeso (g. 1913) „paranojiškai-kritiniuose" siurrealistiniuose paveiksluose. Vienos iš paskutinių modernizmo srovių, „veiksmo" tapybos („action" painting), ištakos irgi glūdi siurrealizme ir iš dalies remiasi automatizmo principu. Vadovaujamas Bretono, siurrealizmas visuomet buvo herojiška pastanga suvaldyti ir įvardinti demoniškas jėgas, išvaduotas iš pasąmonės automatizmo ir kitų „paranojinių" procesų. Šitos jėgos neapibūdinamos kokiu vienu loginiu apibrėžimu, todėl apie konformizmą negali būti kalbos. Kaltinimas, keliamas siurrealistams, ir subtili jų „revoliucijos" pralaimėjimo priežastis yra ta, kad „jie mėgino prievartauti pasąmonę, jėga išgauti paslaptis, kurios lengviau ir paprasčiau atsiskleistų nepritytrusiam protui. Jiems pritrūko jėgų eiti tikrojo misticizmo (krikščionybės ar kuriuo kitu) keliu, jiems trūko tikėjimo, ištvermės, pasišventimo kažkam daug gilesniam už save patį". Kaip pripažįsta tas pats pastabus kritikas, „siurrealizmas plačiąja prasme buvo šiuolaikinio romantizmo bandymas sugriauti nusistovėjusią „daiktų, tokių, kokie jie yra", tvarką, pakeisti juos gyvais, tokiais, kokie jie įrašyti pačioje egzistencijos širdyje [...]. Ilgą laiką poetai ieškojo „realybės", kuri jiems buvo pati didžiausia vertybė. Dabar ji virsta vienintele vertybe [...]. Siurrealizmo misijos esmė yra dvasinės laisvės siekimas, tvirtinimas, kad gyvenimas ir poezija yra „kitur" ir kad dėl kiekvieno iš jų reikia grumtis atskirai, galbūt net gresiant pavojams, nes iš esmės gyvenimas ir poezija sutampa, susilieja ir paneigia šį melagingą pasaulį, žadindami viltį, kad dar ne viskas prarasta, kad dar galima viską išgelbėti"[28].

Marcel Raymond šioje pastraipoje, kaip ir visoje įžvalgioje savo knygoje, primena mums, kad siurrealizmas, nors ir reiškėsi tapyboje ir skulptūroje, pirmiausia buvo poetinis sąjūdis, o istoriniu požiūriu — tik pereinamoji romantizmo fazė, to romantizmo, kuris tiek praeityje, tiek dabar visiškai pasikliauja „metafiziniu jautrumu" ir be baimės tyrinėja žmogaus lemtį ir pašaukimą. Siurrealizmas gina nepaneigiamą dvasinę laisvę. „Mane jaudina tik žodis „laisvė"[29],— skelbė Breton.

„Iš viso mums atitekusio nešlovingo palikimo reikia atsirinkti tik didžiausią dvasios laisvę, nes ją mes irgi paveldėjome. Neturime teisės jos nebranginti. Įkalinti vaizduotę vergijos pančiuose, žadančiuose tik apgaulingą laimę, reikštų išduoti aukščiausiąją tiesą, glūdinčią kiekviename mūsų. Tik vaizduotė man sako, kaip gali būti, ji padeda laikinai pakelti šią baisią vergiją ir, pamiršus save, be baimės siekti laisvės"[30].

Penktas skyrius

# PICASSO, KANDINSKIJ, KLEE

Šie trys dailininkai, įnešę didžiausią indėlį į moderniosios dailės raidą, negali būti priskirti kuriam vienam jos tarpsniui. Jų atradimai ir išradingumas davė pradžią naujoms meno kryptims, o jie patys išliko nepriklausomi kūrybinės energijos centrai, kurie veikė sąjūdžius ir net pradėjo ne vieną jų, patys neprisirišę nė prie vienos mokyklos. Jau matėme, kaip Picasso, glaudžiai bendradarbiaudamas su Braque'u, pradėjo kubistinį judėjimą. Nors negalima tvirtinti, kad jis yra ir siurrealizmo pradininkas, tačiau, kaip sakiau ir apie ką dar kalbėsime smulkiau, postkubistinė Picasso kūryba glaudžiai susijusi su tipiškomis siurrealizmo apraiškomis: Picasso visuomet davė daug peno siurrealistų teorijoms. O jei kalbėsime apie Kandinskį, negalima tvirtinti, kad būtent jis sukūrė ekspresionistinį ir geometrinį nefigūrinį meną, tačiau jis geriausiai įžvelgė naujos epochos meno galimybes ir tiksliausiai iš visų tapytojų numatė jo raidą. Na, o Klee buvo didžiausias mąstytojas iš šiuolaikinių dailininkų, padėjęs teorinius modernizmo estetikos pagrindus ir praktiškai juos įtvirtinęs.

„Priėjęs esmę matai, kad turi tik save. Svarbiausia — tai tūkstančiais spindulių tavo viduje žėrinti saulė. Visa kita niekai". Picasso pasakė tai pokalbyje su E. Tériade'u, prižiūrėdamas, kaip kabinami paveikslai jo retrospektyvinėje parodoje Paryžiuje 1932 m.[1] Kaip pavyzdį menininko, kuriam šis aforizmas geriausiai tinka, Picasso paminėjo Matisse'ą, nors apžvelgdamas ekspoziciją turėjo pagalvoti ir apie save — šie žodžiai geriausiai nusako paties Picasso talentą. Yra tik vienas kūrybinės ugnies centras, ir kiekvienas spindulys, sklindantis iš jo, nušvinta vis nauju stiliaus aspektu. Jau nekalbant apie tai, kad stilius visuomet yra pats žmogus, sunku atskirti tą tūkstantį spindulių vieną nuo kito. Kuo arčiau kūrybinės ugnies šaltinio, tuo labiau jie vienas su kitu susilieja, o atskirti ir įvardinti galima tik toliausiai nuo šio centro išryškėjančius stiliaus kraštutinumus. Šiuos išorinius požymius galime apibūdinti kaip kubistinius ar klasikinius, realistinius ar siurrealistinius, bet vėlgi matysime klasikinius piešinius, išreiškiančius siurrealistinį turinį, arba klasikinės harmonijos kupinas siurrealistines kompozicijas. Stilius ir reikšmė tai sutampa, tai vienas kitam prieštarauja.

Niekais nueina ir visos chronologinės Picasso kūrybos klasifikacijos, nes nė vienu laikotarpiu jo kūryba nepasižymėjo vientisu stiliumi. Tiesa, kūrybinio kelio pradžioje dailininkas trumpam tarytum išlaiko vieningą nuotaiką — mėlynasis laikotarpis (1901—1904) ir rausvasis laikotarpis (1904—1906) pavadinti pagal tuo metu jo tapyboje vyravusią spalvą. Tačiau net ir šiuos trumpus laikotarpius

ženklina stiliaus įvairovė — pavyzdžiui, 1905 m. paveikslo „Gražioji olandė" pilkas tvirtumas griežtai kontrastuoja su jaudinančiu tų pačių metų „Motinos ir vaiko" bejėgiškumu. Kubizmas buvo Picasso aistra beveik penkerius metus, bet tai buvo tyrinėtojo aistra, ir kiekviena drobė atskleisdavo vis naujas šios išraiškos galimybes ir variacijas. Kai visos šios galimybės buvo ištirtos, bet neatmestos, 1915 m. Picasso staiga persimetė į tiksliausią ir subtiliausią realizmą, bet vėlgi — jokio pastovumo, nes klasikiniai portretai ir grupės tuoj pat interpretuojami kubistiniu stiliumi, o realistiniai natiurmortai paverčiami geometrinėmis to paties motyvo abstrakcijomis. Galima paeiliui išrikiuoti tūkstantį Picasso paveikslų nuo akademinių jaunystės studijų per įvairias realizmo apraiškas iki tokių geometrinių kompozicijų kaip 1919—1920 m. „Stalas" (Masačiusetsas, Northamptonas, Smitho koledžo dailės muziejus), ir nematysime jokio staigaus stiliaus šuolio tarp gretimų paveikslų. Tačiau šio fakto reikšmė gerokai nublanks, kai įsitikinsime, kad stiliaus pokyčiai nebuvo chronologiškai nuoseklūs. Kūrybos saulė kaskart pažerdavo vis naujų spindulių.

Vis dėlto pabandykime sužymėti šį pokyčių kaleidoskopą. Nuo 1914 m. galima išskirti tokius Picasso kūrybos laikotarpius[2]:

1914 — tolesnis kubizmo plėtojimas „rokoko" kryptimi. Kolorito turtinimas, kitų medžiagų ir faktūrų, be aliejinės tapybos, vartojimas

1915—1916 — drąsių linijų kubizmas, didelės kompozicijos

1915—1921 — klasikinis realizmas, daugiausia piešiniai pieštuku Ingreso stiliumi („Dvi sėdinčios moterys", 1920, Walterio P. Chryslerio kolekcija)

1918—1925 — manieringumas, deformuota ir išilginta žmogaus figūra (dvi „Trijų muzikantų" variacijos, Niujorkas, Moderniojo meno muziejus; Filadelfijos meno muziejus)

1920—1924 — abu tie stiliai perauga į neoklasicizmą, prie kurio Picasso periodiškai grįš tolesnėje kūrybos raidoje

1924—1928 — didelių kubistinių natiurmortų laikotarpis

1923—1925 — „suapvalintų linijų" kubizmo plėtojimas

1925 — Picasso siurrealistinio laikotarpio pradžia („Trys šokėjai", 1925). Barr, vengdamas žodžio „siurrealistinis", pakeičia jį epitetais „konvulsyvus", „neramus", „metamorfinis", bet Picasso nuo šių metų savo kūryboje tiesiog iliustruoja siurrealistų tezes; be abejo, jį veikė ne tik Bretono ir jo kolegų teoriniai straipsniai, bet ir tokių dailininkų kaip Arp, Miró, Tanguy kūryba

1928—1933 — skulptūros: tiek metalinės konstrukcijos, tiek iš bronzos nulietos galvos

1929—1931 — monumentalūs archetipai, tokie kaip „Moteris krėsle" (1929, gegužės 5 ir 13 variantai), „Stovinti besimaudanti moteris", „Sėdinti besimaudanti moteris" (1929), „Metančiosios akmenį figūra" (1931, kovo 8). Šis stilius išlieka visoje tolesnėje Picasso kūryboje: plg. „Mergaitės su žaisline valtimi" (1937, Venecija, Peggy Guggenheim kolekcija), „Europos pagrobimas" (1946) ir „Aktas" (1949)

1931—1934 — grįžimas prie skulptūros
1932—1934 — dideli moterų portretai „suapvalintomis" linijomis
1937 — tapoma „Gernika" (gegužė-birželis)
1938—1940 — didelių, išraiškingų, skulptūriškų tapybos kompozicijų laikotarpis. „Naktinė žvejyba" (1939)
1940—1944 — karo metai Paryžiuje: grįžta prie plokštuminių dvimačių kompozicijų; grįžta prie sintetinio kubizmo. Vėl imasi skulptūros
1945 — kūrybinis pakilimas pokario laikotarpiu
1946—1948 — idiliška interliudija Antibuose. „Gyvenimo džiaugsmas" (1946), „Pastoralė" (1946)
1948—1954 — keramika, sukurta Valorise.

Ši chronologinė rodyklė ne ką vertesnė už džiunglių žemėlapį; verčiau pamėginkime ieškoti veržlioje Picasso kūrybos tėkmėje tų stiliaus bruožų, kurie ryškiausiai paveikė šiuolaikinį meną. Be abejonės, Picasso yra pats įtakingiausias pirmos XX a. pusės dailininkas, bet ne visos įtakos yra geros, o ištisą amžių trukęs vienos asmenybės dominavimas gali būti ir silpnumo požymis. Liūdnas Michelangelo pavyzdys praeityje tik patvirtina šį faktą.

Gausioje Picasso kūryboje ryškiai išsiskiria archaizuotas neoklasicizmo stilius, prie kurio dailininkas tolydžio vis grįžta. Kadangi jis liudija akademinį meistriškumą („o juk Picasso gali dar ir piešti!"), galėjo susidaryti labai paradoksali situacija, kad neoklasicizmas būtų virtęs tuo standartu, į kurį lygiuojasi visi šiuolaikiniai eksperimentai. Eksperimentavimo laikotarpis visuomet būna gera darbymetė šarlatanams. Kai kuriuos manieringus Picasso kūrinius išties lengva įtikinamai pakartoti,— net pats dailininkas ne visuomet atpažindavo falsifikatus. Bet tik Picasso ranka galėjo sukurti Ovidius „Metamorfozių" iliustracijas (1931) ir seriją graviūrų „Skulptoriaus studija" (1933).

Atsižvelgdami į jo asmenybę, Picasso grįžimą prie neoklasicizmo galime laikyti grįžimu prie tvarkos ar kartkartėmis pasireiškiančiu paklusnumu disciplinai, o gal (tai, regis, įtikinamiausia) gaivinančiu virtuoziškumo proveržiu. Tereikia pamatyti, kaip Picasso piešia (viename filme jis parodytas dirbantis), kaip, regis, instinktyviai, be jokių pastangų, jis kuria. Nė mažiausios įtampos ar susijaudinimo — ranka juda laisvai lyg paukščio skrydis. Toks lengvumas gali būti ankstesnio lavinimosi rezultatas, bet tai taip pat ir gamtos dovana; kitiems dailininkams, kad ir gavusiems panašų pasiruošimą, niekada nepavyksta pasiekti tokio meistriškumo. Nors šis Picasso stilius individualus, kartu jis ir universalus. Jo linijinė išraiška nesiskiria nuo graikų vazų piešinių, etruskų veidrodžių raižinių ir net priešistorinių laikų piešinių Altamiros olose. Tik manieringa motyvo deformacija rodo, kad neoklasikiniai Picasso piešiniai priklauso modernizmo epochai.

Vis dėlto ir piešiniuose, kurie nėra neoklasikiniai, Picasso ranką vedžioja tas pats kaligrafinis instinktas, juntamas kiekvienoje linijoje, kiekviename potėpyje.

Visa šio laikotarpio kūryba skyla į dvi pagrindines dalis, kurios yra labai artimai tarpusavyje susietos, o skirti, kaip jau buvome nurodę, galima tik jų kraštutines apraiškas, pavadinant jas vaizduotės ir fantazijos kūriniais. „Aš kuriu ne *pagal*

natūrą, o *prieš* natūrą ir *su* ja"[3],— dar viena Picasso užminta mįslė. *Prieš* natūrą galėtų reikšti intuityviai suvoktą simbolinę formą, o *su* natūra (kaip skirtybė — *pagal* natūrą), matyt, yra natūralus simbolinių formų gyvybingumas. Būtent tokį skirstymą norėčiau taikyti, apibūdindamas dvi pagrindines Picasso postkubistinės kūrybos kryptis.

Alfred Barr irgi pabrėžė didelio aliejinio 1925 m. paveikslo „Trys šokėjai" (dailininko nuosavybė) reikšmę ir priešpriešina jį abiem 1921 m. sukurtiems „Trijų muzikantų" variantams ir neoklasikiniam 1924 m. paveikslui „Trys gracijos" (taip pat dailininko nuosavybė). Šie trys paveikslai iš tikrųjų yra trijų kategorijų, pagal kurias galima skirstyti Picasso kūrybą, prototipai.

„Skirtingai nuo švelnaus, statiško kubistinio dekoratyvumo,— rašo ponas Barr,— „Trys šokėjai" pribloškia mus fiziškai ir emociškai gyvybingu vaizdu. Jei vertinsime objektyviai kaip tikrovės atspindį, tai kubistiniai paveikslai, sakykime 1921 m. „Trys muzikantai", yra pakankamai groteskiški, bet deformuoti palyginti dar objektyviai ir formaliai, tuo tarpu klaikiai besišypsanti kaukė ir konvulsiškas kairiosios „Trijų šokėjų" figūros judesys jau negali būti laikomi tik estetinių santykių ieškojimu, kad ir labai puikus būtų šis paveikslas formos požiūriu. Paveikslo „Trys šokėjai" formų metamorfozė iš tikrųjų ženklina esminį Picasso meno posūkį, kaip kadaise protokubistinis paveikslas „Merginos iš Avinjono". Konvulsiška kairiojo šokėjo figūra pranašavo naujus Picasso kūrybos etapus, kur griaunanti psichinė energija sutvirtina arba, priklauso, kaip žiūrėsi, atmiešia vis naujus formos atradimus"[4].

Kompoziciniu požiūriu „Trys muzikantai" (bet kuris variantas) nuo „Trijų šokėjų" skiriasi tuo, kad pirmąjį paveikslą sudaro *paimti iš motyvo* ir apgalvotai pertvarkyti (Kandinskij pasakytų — „konstruktyvus skaidymas") fragmentiški ir geometrizuoti įvaizdžiai, o antrasis paveikslas, jei vartosime Alfredo Barro terminą, yra paties *motyvo metamorfozė*. Tačiau šie terminai nėra tikslūs ir gali klaidinti. Kaip matysime, aptardami ankstyvuosius Kandinskio eksperimentus, „apgalvoti" nebūtinai reiškia sąmoningai atrinkti ir derinti: elementai paveikslo erdvėje dėstomi vis tiek intuityviai. Tačiau šie elementai iš motyvo atrenkami apgalvotai. Kubiniai muzikantų veidai tebėra frontalūs; jų akys yra toje pačioje plokštumoje, galūnės ir muzikos instrumentai išdėstomi pagal racionalią tvarką, nors ir atrodytų visai ne savo vietose. „Trijų šokėjų" natūralistiniai elementai — akys, krūtys, galūnės — komponuojami jau neracionaliai. Akys čia perkeliamos į galvos šoną, krūtis transformuojama į akį, ir pirmąkart susiduriame su sudėtiniu vaizdiniu — profiliu ir anfas drauge. Jau nesilaikoma „Trijų muzikantų" „tvarkos", visi paveikslo elementai pulsuoja tokia konvulsiška energija, kad, regis, susprogdins iš vidaus pačią drobę.

Šią naują „metaforišką" tendenciją dailininkas toliau plėtoja ir įtvirtina 1926—1927 m. paveiksle „Sėdinti moteris" (Niujorkas, Moderniojo meno muziejus) ir kitame 1927 m. „Sėdinčios moters" variante (James Thrall Soby kolekcija). Čia suvedami trys moters atvaizdai, o akys, burna ir krūtys komponuojamos laisvai, nors dailininkas tebedirba su natūra — bruožai yra gyvi, o ne abstraktūs. Dar

toliau šia linkme Picasso žengė, 1928 m. pradžioje sukurdamas bronzinę „Figūrą". Tais pačiais metais jis nupiešia daugybę piešinių, kuriuose žmogaus figūra patiria visišką metamorfozę — galva virsta smeigtuko galvute, kojos ir rankos perauga į bejėges krūtis, laisvai įkomponuojamos akys ir burna. Pono Barro nuomone, Picasso galėjo paveikti jo draugo Joano Miró metamorfinės figūros arba ankstyvoji Yves Tanguy tapyba. Ir vis dėlto akivaizdu viena — Picasso iš kubistinio ir neoklasikinio stilių, kur vaizdiniai dar individualūs, įžengia į naują fantazijos sritį, kur vaizdiniai jau yra archetipiniai arba bendriniai. Tokie vaizdiniai perteikiami vis tiek labai individualiai: linija ir spalva tebėra lyg paties kūrėjo parašas. Bet simboliai projektuojami iš tokių psichikos gelmių, kurias C. G. Jung vadino kolektyvine pasąmone, ir šis kolektyviškumas liudija jų pagrįstumą. Todėl siurrealistai teisūs, nurodydami, kad naujojo meno turinys autonomiškas ir anonimiškas.

Nuo 1926 m. Picasso nepaliaujamai tyrinėja savo pasąmonę, tai yra, pasak Jungo,— objektyviai atskleidžia fantazijos elementų evoliuciją. Šiuo atveju neaptarinėsime psichologinių Picasso įvaizdžių reikšmių, ypač gausių šio laikotarpio jo kūryboje. Galbūt Picasso pats nežinojo, ką jie reiškia, nors, aišku, gerai suvokė simbolizmo reikšmę meno istorijoje. Trumpai sakant, jo įvaizdžiai yra archetipiniai — tai sekso ir vaisingumo, gimimo ir mirties, meilės ir prievartos ikonografija, kurios mes randame visose didžiosiose meno epochose. Atskleisti šių simbolių reikšmę būtų nelabai naudinga: stipriausiai jie mus veikia savo paslaptingumu. Jie iškyla iš pasąmonės ir byloja jai. Mes rizikuojame nuvainikuoti šiuos simbolius, kai ieškome jų reikšmių.

Šis perspėjimas tinka tokiam šedevrui kaip „Gernika" ir mažesnėms tos pačios krypties kūriniams. „Gernika" liudija, jeigu kam toks paliudijimas reikalingas, kad Picasso buvo socialiai sąmoningas tapytojas; tapyba,— teigė jis,— „tai kovos ginklas atakai ir gynybai nuo priešo". Ši mintis paimta iš 1945 m. kovo 24 d. Picasso laiško Simone Tery, atspausdinto „Lettres francaises". Picasso rašo: „Kaip jūs manote, kas yra menininkas? Kvailys, kuris turi tik akis, jei jis tapytojas, arba ausis — jei jis muzikantas, arba vien poezijos lyrą širdyje, jei jis poetas, o jeigu jis boksininkas, vadinasi, turi tik muskulus? Priešingai, tuo pat metu jis yra ir politinė būtybė, jautriai reaguojanti į visus sielvartingus, žiaurius ar džiaugsmingus įvykius. Kaip galima nesidomėti kitais žmonėmis ir užsisklęsti dramblio kaulo bokšte nuo gyvenimo, kuriuo jie taip dosniai su tavim dalijasi? Ne, tapyba kuriama ne butų papuošimui. Tai kovos ginklas atakai ir gynybai nuo priešo". Priešai, kaip ne kartą leido suprasti Picasso, yra žmonės, savanaudiškais sumetimais išnaudojantys kitus savo brolius ir seseris. Dar daugiau, reikia kovoti prieš visa, kas įkalina vaizduotę, o šiuo požiūriu Picasso visai pritaria politinei siurrealistų programai. Žinoma, „Gernika" yra ne vien tik Ispanijos pilietinio karo dokumentas. Ji buvo nutapyta kaip spontaniškas dailininko atsakas į pranešimą, kad vokiečiai subombardavo baskų miestelį Gerniką (1937, balandžio 28). Drobė aistringai kaltina (tai dar akivaizdžiau matyti daugelyje parengiamųjų eskizų ir studijų); ir vis dėlto ji nėra visai nesusijusi su ankstesniais Picasso kūriniais, pavyzdžiui,

su graviūra „Minotauromachija" (1935). Tiesa, panašumą galima paaiškinti labiau pasąmonės veiksniais nei tuo, kad sąmoningai vartojami tie patys simboliai (bulius, arklys, figūra su žibintu). Gal tie archetipiniai simboliai savaime išplaukė iš pasąmonės, o gal jie yra sudėtinė simbolinės kalbos dalis. Beje, kaip dažnai pastebima, simboliai yra daugiareikšmiai[5]; argi bulius simbolizuoja smurto idėją, arba diktatorių Franką su visa karine klika, ir negi varganas perskrostas arklys gali reikšti visą kenčiančią žmoniją? Išlikęs užrašytas Picasso aiškinimas, jog „...bulius — tai ne fašizmas, o brutalumas ir tamsa [...], arklys simbolizuoja žmoniją [...]. Gernika yra simbolinis kūrinys... alegorija. Dėl šios priežasties aš tapau bulių, arklį ir kitus. Šia sienine tapyba siekiau tiksliai išreikšti ir išspręsti problemą, todėl ir ėmiausi simbolizmo"[6]. Reikia skaitytis su paties autoriaus interpretacija, tačiau ir jis pažymi apibendrinančią simbolizmo prigimtį. Kadaise, pirmą kartą eksponuojant kūrinį, „Gernikos" simbolius pavadinau „įprastiniais", tačiau pridūriau: „Šiuos plačiai vartojamus įprastinius simbolius apvaisinusi intensyvi kūrybinė aistra pagimdė išties didingą meno kūrinį, peržengiantį visas mokyklas ir kategorijas"[7]. „Gernika" neprarado savosios monumentalios reikšmės ir po dvidešimties metų.

Mūsų knygos apimtis neleidžia gilintis į visos Picasso kūrybos ikonografiją. Geriausiai ji atsiskleidžia „Gernikoje" ir „Minotauromachijoje", taip pat 1952 m. „Karo" ir „Taikos" alegorijose, bet simboliška ir jo „Mergaitė su gaidžiu" (1938) arba „Gyvenimo džiaugsmas" (1946). Didesnė dalis jo portretų irgi turi simbolinių elementų, nes už kaukės dailininkas ieško žmogaus, o tiksliau — pasąmonės jėgų, nuliedinusių tą kaukę. Jis tapo vieną kurį iš savo vaikų, ir jie tampa tokiais pat simboliais kaip viduramžių paveiksluose šventa Mergelė su kūdikiu. Šie mažesni simboliniai kūriniai nepastebimai įsilieja į gausią paveikslų grupę, kurioje matome tyrą, linksmą, džiaugsmingą begalinės gamtos įvairovės garbinimą — tai peizažai, vaisiai, gėlės arba žmogaus kūnas, ir visi jie sudaro trečią Picasso kūrybos kategoriją. Ne tik įgimtas neprilygstamas talentas nulėmė Picasso genialumą, bet ir jo nepaprastas dėmesingumas supančiam pasauliui, neišsenkama transformacijos versmė, visa sugerianti ir dosniai atiduodanti niekada netrūkstančiame, nuolatiniame apykaitos vyksme.

Išties nedaug amžininkų atsilaikė prieš tokios kūrybinės jėgos įtaką, o gal ir nevertėjo priešintis. Picasso kūryba susilaukė gausių plagiatų, tačiau ne tai yra tikrasis genijaus poveikis. Didžiausią atgarsį sukėlė jo metodo užmojis ir kūrybos drąsa. Skulptorius Jacques Lipchitzą ir Henry Moore'ą Picasso iš pradžių paveikė tik paviršutiniškai: jie transformavo tas formas, kurias jis sukūrė. Vėliau sekimas Picasso padėjo jiems suvokti ir intuityviai pajusti save pačius, o įsisavinę jo metodą, jie galėjo (tai neišvengiamai lėmė pats gyvenimas) sukurti savitą manierą. Tik Picasso bendražygiai Braque ir Léger atsispyrė jo meno novatoriškumui, nes buvo jau pakankamai subrendę dailininkai. Apie 1929—1931 m. Braque suvokė naująją Picasso kūrybos kryptį; jo tapyboje irgi atsiranda dvigubi profiliai ir kitos organinio pasaulio deformacijos, bet tai nevirsta dailininko įsitikinimu. 1923—1924 m. „suapvalintų" linijų kubizmą jis naudoja dekoratyviniams tikslams. Šis

menininkas, likęs Picasso saulės šešėlyje, kultivavo savo tobulą, bet ribotą kūrybos barą.

Vasilijaus Kandinskio pavardę jau minėjau du kartus, kalbėdamas apie kubizmą ir ekspresionizmą, bet tik retrospektyviam žvilgsniui atsiveria tikroji šio dailininko reikšmė modernistiniame mene. Kaip tapytojas, kaip kūrėjas jis gali pasirodyti gerokai siauresnis už Picasso, tačiau Kandinskij buvo daugiau nei tapytojas, jis — filosofas ir net aiškiaregys. Po pirmojo ieškojimų laikotarpio jis jau tiksliai žino, ko siekia. Kūrybos nuoseklumu jam prilygtų nebent tik Léger ir Klee. Šio dailininko reikšmė daug didesnė nei dažnai norima pripažinti, o jo poveikis šiandien daug stipresnis nei jo gyvenamuoju laikotarpiu.

Kandinskij gimė 1866 m. gruodžio 4 d., taigi jis penkiolika metų vyresnis už Picasso. Įdomu, kad jo tėvo šeima kilusi iš Sibiro, Kandinskio tėvas gimė netoli Kinijos pasienio, Kjachtoje. Viena iš Kandinskio prosenelių buvo kilminga Azijos princesė. Tačiau motinos giminė kilusi iš Maskvos, kur gimė ir pats dailininkas.

Kandinskij ketino pasirinkti muziko kelią — tai dar vienas reikšmingas faktas, pasikartojęs ir Klee gyvenime. Tačiau sulaukęs dvidešimties metų jis įstojo į Maskvos universitetą studijuoti teisę ir ekonomiką ir šiuo laikotarpiu pirmą kartą susidūrė su senuoju Rusijos menu. Kaip jis pats atkakliai tvirtino, didžiulis įspūdis, patirtas išvydus Rusijos viduramžių ikonas, turėjo įtakos visai vėlesnei jo kūrybai. Antras ankstyvos įtakos šaltinis buvo Rusijos liaudies menas, su kuriuo Kandinskij susipažino 1889 m. per etnografinę ekspediciją į šiaurinius rajonus. Tais pačiais metais jis įdėmiai tyrinėjo senųjų meistrų tapybą Maskvos ir Sankt-Peterburgo muziejuose, taip pat pirmąkart apsilankė Paryžiuje. Į Prancūzijos sostinę vėl sugrįžo 1892 m. 1893 m. jis baigė Maskvos universiteto teisės fakultetą.

1895 m., būdamas dvidešimt devynerių metų, jis pirmą kartą išvydo impresionistų parodą, kuri viską nulėmė. Metęs tarnybą, jau kitais metais Kandinskij išvyko į Miuncheną studijuoti tapybos. Po trejų metų, 1900 m., jis jau gauna Karališkosios Miuncheno akademijos diplomą.

Apie tolesnę dailininko veiklą jau rašėme, kalbėdami apie ekspresionizmo ištakas. Svarbiausi įvykiai — 1902 m. ruduo Paryžiuje, 1902—1903 m. žiema Tunise ir daugiau nei metai, praleisti Italijoje, Rapale. Vėliau Kandinskij persikėlė į Drezdeną, bet 1906 m. pradžioje vėl grįžo į Paryžių (tiksliau, į Sevrą prie Paryžiaus), kur prabuvo metus. 1907 m. jis keliems mėnesiams persikėlė į Berlyną ir pagaliau 1908 m., sugrįžęs į Miuncheną, gyveno čia šešerius savo kūrybai lemiamus metus.

Per dvylika klajonių ir mokymosi metų Kandinskij sukaupė didžiulę patirtį, ir 1908 m., sugrįžus į Miuncheną, jo tapyba jau buvo perėjusi kelis stiliaus virsmus: nuo akademizmo, kurį jam įdiegė Franz Stuck Akademijoje, iki vėlyvesniųjų eklektizmo pakopų (liaudies menas, impresionizmas, postimpresionizmas) imtinai, ir pagaliau dabar trisdešimt ketverių metų dailininkas pajuto, kad metas apibendrinti įgytą patirtį ir suformuluoti intuityviai suvoktas tapybos galimybes, apie kurias jis susimąstė dar prieš dvylika metų, kai pirmąkart išvydo Monet kūrinius.

Ką jis dar pamatė per tuos dvylika metų? Žinoma, Cézanne'ą ir fovistus — ką dar buvo galima pamatyti 1902—1906 m. Paryžiuje? Jis ir pats tuo laikotarpiu tapo fovistu, bet, grįžęs į Miuncheną, vėl pamažu pakluso vidinei nuojautai ir visiškai išsivadavo iš visų lig tol veikusių įtakų. Savo knygoje, kurią panagrinėsime smulkiau, Matisse'ą jis pavadina „talentingiausiu iš jaunų prancūzų", o Picasso — „kitu dideliu Paryžiaus menininku", kurio kūryboje „nė su žiburiu nerastum konvencionalaus grožio". „Matisse — spalva, Picasso — forma. Du didieji kelrodžiai į galutinį tikslą".

Prasidėjus karui, 1914 m. Kandinskij paliko Miuncheną ir per Šveicariją grįžo atgal į Maskvą. Miunchene liko daug eksperimentinių jo darbų, kurie tik atsitiktinai nepražuvo karo sumaištyje ir dabar saugomi Miuncheno valstybinėje galerijoje. Šie darbai rodo, kad Miunchene Kandinskij apie dvejus metus dar tebesilaikė motyvo, dažniausiai peizažo, ir net drąsiausiose variacijose išlaiko organišką ryšį su motyvu. O tada, anot Lorenco Etnerio, parašiusio labai įdomią studiją apie šiuos kūrinius[8], įvyksta staigus persilaužimas, dailininkas pasuka į bedaiktę tapybą, kitaip sakant, į visiškai išsivadavusį nuo motyvo meną. „Vis labiau abstraktėjantys Kandinskio peizažai ir figūrinės kompozicijos nevedė tiesiai į tai (t.y. į bedaiktę tapybą), nematome ir laipsniško spalvos vadavimosi iš aprašomosios funkcijos. Visai bedaiktės formos pirmiausia pasirodo grafikos kūriniuose, o ne spalvinėse kompozicijose. Münterio kolekcijoje saugomi keli piešiniai plunksna, tušu ir pieštuku. Jų susikryžiuojančios linijos, vienos plonytės ir ryškios, kitos minkštai išsklidusios, pavieniui ir susipindamos kerta popieriaus lakštą, lyg staigaus energijos proveržio pėdsakai, jau neišreikšdamos materialumo, o vien tik judėjimą ir įtampą"[9]. Iš pirmo žvilgsnio tai gali pasirodyti vien tik keverzonė, bet iš tikro šie, regis, atsitiktiniai štrichai ir dėmės buvo kruopščiai ieškomi, kartojami, tobulinami. Tai gerai apgalvota laisva forma.

Jau minėtas Kandinskio istorinis traktatas „Apie dvasingumą mene" buvo parašytas 1910 m., nors išleistas tik 1912 m. sausyje, ir yra pirmas bandymas teoriškai pagrįsti bedaiktį meną. Sakau „bandymas", nes tuo metu Kandinskij dar negalėjo žinoti savo teorijos pasekmių, nors tvirtino, kad žmonija įžengia į visai naują meno epochą. Reikia pripažinti traktato originalumą ir aiškiaregiškumą. Tai buvo pirmasis naujojo tikėjimo mene apsireiškimas.

Norint suprasti Kandinskio meno teoriją, pirmiausia reikia išsiaiškinti, ką jis laiko meno kūriniu. 1913 m. „Die Sturm" (Berlynas) pasirodžiusiame straipsnyje pateiktas kiek painus, bet suprantamas apibrėžimas:

„Meno kūrinį sudaro du elementai: vidinis ir išorinis. Vidinis elementas — tai dailininko sielos emocija; ši emocija gali sužadinti panašią žiūrovo emociją.

Būdama susijusi su kūnu, siela veikia per mediumą — jausmus — per jutimą. Emocijas sukelia tai, kas juntama. Taigi pojūtis yra tiltas, arba fizinis ryšys, tarp nematerialaus (dailininko emocijos) ir materialaus (meno kūrinio). Kita vertus, tai, kas juntama, yra tiltas tarp materialaus (dailininko ir jo kūrinio) ir nematerialaus (emocijos žiūrovo sieloje).

Viskas vyksta tokia seka: emocija (menininko)→pojūtis→meno kūrinys→pojūtis→emocija (žiūrovo).

Kuo geresnis meno kūrinys, tuo labiau sutaps abi emocijos. Šiuo požiūriu tapyba mažai skiriasi nuo dainos: abi siekia užmegzti ryšį [...].

Vidinis elementas, t.y. emocija, turi egzistuoti; kitaip meno kūrinys nebus tikras. Vidinis elementas nulemia meno kūrinio formą"[10].

Šiame meno kūrinio apibrėžime tapyba ir skulptūra daugiau ar mažiau nesąmoningai lyginamos su muzika, kuri kadaise buvo pirmuoju Kandinskio pašaukimu. Veikale „Apie dvasingumą mene" daug kur remiamasi muzika ir moderniais to meto kompozitoriais Debussy ir Schönbergu („bene vienintelis, atmetęs konvencialų grožį ir pritaręs visiems išraiškos būdams").

Remdamasis tokia meno kūrinio samprata, Kandinskij toliau įrodo, kad forma ir spalva pačios savaime tampa elementais kalbos, galinčios tiksliai išreikšti emociją; ir muzikos garsas, ir forma bei spalva tiesiogiai veikia sielą. Tik reikia rasti tokią spalvų ir formų konfigūraciją, kuri adekvačiai išreikštų vidinę emociją ir adekvačiai perteiktų ją žiūrovui. Visai nebūtina formoms ir spalvoms suteikti „materialią išvaizdą", t.y. vaizduoti tikrovės objektus. Forma savaime yra vidinės prasmės išraiška, kurią išryškina harmoningas jos ryšys su spalva. Grožis gimsta tuomet, kai pavyksta rasti vidinę būtinybę atitinkančią išraiškingą prasmę. Galutinę išvadą Kandinskij nedvejodamas grindžia muzikos analogija: didingi plastinio meno kūriniai yra simfoninės kompozicijos, kuriose melodinis elementas „pasirodo retai ir vaidina tik antraeilį vaidmenį". Viską lemia „išbalansuota kūrinio dalių sistema".

Kandinskio traktato pabaigoje nurodomi trys skirtingi įkvėpimo šaltiniai: (1) Tiesioginis gamtos pasaulio įspūdis. Tai vadinu *impresija.* (2) Daugiau nesąmoninga, spontaniška nematerialaus (t.y. dvasinio) pasaulio išraiška. Tai vadinu *improvizacija.* (3) Lėtai formuojama vidinio jausmo išraiška, kurios ieškoma ilgai ir kone pedantiškai. Tai vadinu *kompozicija.* Sąmoningas tikslo siekimas čia vaidina lemiamą vaidmenį. Todėl galų gale apskaičiavimų nesimato, lieka tik jausmas.

Iš pirmojo šaltinio kilo Kandinskio kūryba iki 1910 m. — t.y. jo „fovistinė" tapyba.

Iš antrojo šaltinio kilo ekspresionistinės 1910—1921 m. abstrakcijos.

Iš trečiojo šaltinio kilo konstruktyviosios 1921 m. ir vėlesnės abstrakcijos.

Kandinskio improvizacijos buvo šiuolaikinio (nuo 1945 m.) laisvos formos (t.y. neformalaus) meno pirmosios apraiškos, o kompozicijos išpranašavo konstruktyvizmą, kurio sudėtingą raidą aptarsime kitame skyriuje.

Kandinskij gyveno Rusijoje iki 1921 m., po revoliucijos jis aktyviai ėmėsi reorganizuoti Dailės akademiją, meno mokyklas, muziejus. Prasidejus kultūrinei reakcijai, 1921 m. pabaigoje jis emigravo į Berlyną. Po pusmečio Kandinskij prisijungė prie Walterio Gropiuso, organizavusio Bauhauzą (Bauhaus, dizaino mokykla) Veimare; jo pedagoginė patirtis apibendrinta antrame svarbiame traktate „Taškas ir linija plokštumoje", parašytame 1925 m. ir išleistame kitais metais Miunchene.

Šita knyga galutinai patvirtina traktato „Apie dvasingumą mene" prielaidas. Anot Dr. Carolos Giedion-Welcker, „šita knyga jau nėra naujosios vidinės visatos Biblija, vos ne religinės aistros pagimdytas vidinio pasaulio garbinimas; čia protokolišku ir sausu moksliniu stiliumi dėstoma naujoji piešimo teorija, bet grindžiama ji ta pačia „iracionalia ir mistine" dvasine visatimi. „Modernistinis menas gimsta tik tuomet, kai ženklai virsta simboliais". Taškas ir linija jau netarnauja jokiems aiškinamiesiems ar utilitariniams tikslams, perkeliami į alogiškumo sritį. Jie virsta autonomiškais išraiškos vienetais, kaip anksčiau spalvos"[11].

Vėlesnieji Kandinskio paveikslai (1925—1944) puikiai atspindi paskutiniojo laikotarpio kūrybą, kurioje simbolinė kalba darosi daug konkretesnė ir objektyvesnė, išlikdama transcendentinė. Čia jau sąmoningai nėra organiško ryšio tarp jausmo ir jį „ženklinančio" simbolio; matome visišką sutapimą, koreliaciją. Išlaisvindamas simbolį, Kandinskij sukūrė naują meno formą ir šiuo atžvilgiu buvo revoliucingesnis už Klee, kurio simboliai yra organiškai išplėtoti jo jausmai — gėlės, kurių šaknys ir stiebai kyla iš dailininko psichikos. Kandinskij abejoja net pačiu jausmingumu; šiaip ar taip, jis teigia, kad subjektyvi menininko išreiškiama emocija skiriasi nuo simbolinių linijos, taško ir spalvos reikšmių, kurios yra objektyvios. Jis nori pasakyti, kad tapyboje, kaip ir matematikoje, vartojama universali kalba, kuria tiksliausiai galima perteikti apvalytus nuo asmeniškumo ir netikslumo jausmus. Todėl ateities menas turėtų būti „konkretus".

1924 m. Kandinskij su Klee, Feiningeriu ir Javlenskiu sudarė „Mėlynosios ketveriukės" („Die Blaue Vier") grupę, kuri surengė savo kūrinių parodas Drezdene ir Visbadene, nors Kandinskij daugiausia rodė savo kūrybą vienas. Paryžiuje jis nesuorganizavo nė vienos didesnės personalinės parodos iki pat 1929 m., bet kai 1932 m. nacistinė vyriausybė uždarė Bauhauzą, keletą mėnesių praleidęs Berlyne, Kandinskij visam laikui persikėlė į Paryžių. Čia jis priėmė Prancūzijos pilietybę ir rado daug dvasiškai artimų menininkų — Alberto Magnelli, Miró, Delaunay, Arpą ir Antoine'ą Pevsnerį, o jo įtaka, taip ilgai buvusi įkalinta Rytų Europoje, dabar plačiai pasklido. Tačiau tokį „apskaičiuotą", objektyvų, transcendentalų meną kaip Kandinskio ne taip lengva perimti. Kas gi yra Kandinskio mokiniai? Tai tie menininkai, ir jų vis daugiau ir daugiau, kurie tiki, kad egzistuoja psichinė arba dvasinė realybė, kurią galima suvokti ir perteikti tik vizualine kalba, sudaryta iš nefigūrinių plastinių simbolių.

Paul Klee (1879—1940), trečiasis modernizmo epochos genijus, savo kūryboje buvo dar nuoseklesnis už Kandinskį. Klee gimė Šveicarijoje (Miunchenbuchsėje, netoli Berno), jo talentas formavosi ramioje kaimo aplinkoje. Pirmiausia atsiskleidė muzikiniai Klee gabumai — ir vėliau visą gyvenimą dailininkas buvo puikus smuikininkas. Tačiau devyniolikos metų jis persikėlė į Miuncheną ir, trumpai pasimokęs pas Erwiną Knirrą, įstojo į Akademiją, Franzo Stucko klasę. Betgi su Kandinskiu ir Javlenskiu (taip pat ten studijavusiais) Klee susipažino daug vėliau — 1911 m. 1901 m. rudenį dailininkas vyksta į Italiją, keletą mėnesių plačiai keliauja po šį kraštą, nuoširdžiai susižavi Leonardo, Michelangelo, Pinturicchio (freskos Vatikane) ir Botticelli'o kūryba. Tačiau tikriausiai dar svarbesnis yra jo prisipažinimas,

kad Hanso von Marées freskos Neapolio akvariume „labai artimos mano širdžiai"; ten Klee pakerėjo jūrų gyvūnija.

1902 m. gegužės mėnesį Klee sugrįžo į Berną, jau suvokęs savo siekimus ir galimybes. „Pirmiausia aš turiu nuvilti,— rašė jis.— Man duota nuveikti tik tiek, kiek lengvai galėtų padaryti kiekvienas gabus žmogus. Mane paguodžia tik mintis, kad mano nuoširdumas atsvers talento ir gabumų stoką. Jaučiu, kad anksčiau ar vėliau prieisiu kažką tikra, jei pradėsiu ne nuo hipotezių, o nuo praktinių ieškojimų, nors ir labai mažų. Man labai svarbu pradėti nuo pačių mažiausių dalykų, tačiau tai irgi sunku. Norėčiau būti kaip ką tik gimęs, nieko nežinoti apie Europą, neatsižvelgti į faktus ir madas, būti beveik laukiniu. Dar noriu padaryti ką nors labai kuklaus, savo paties jėgomis surasti mažytį formalų motyvą, kurį pieštukas galėtų išvedžioti be jokios technikos [...]. Jau dabar suprantu, kad tapyba man yra daugiau nei viso gyvenimo užsiėmimas [...], tai ne tiek mano valia, kiek lemtis"[12].

Šiame kukliame prisipažinime — visa Klee kūrybos esmė, tačiau būti lyg ką tik gimusiu — anaiptol nėra kuklus siekimas: tai genijaus ženklas. Aiškus savęs ir savo siekimų suvokimas neapsaugojo Klee nuo įtakų — ypač Blake'o, Goya'os ir Corot (čia pateikiu Grohmanno nuomonę). 1905 m. jis pirmąsyk apsilankė Paryžiuje, kur vėl susižavėjo senaisiais tapybos meistrais — Leonardo, Rembrandtu, bet labiausiai Goya. Tik per antrąją kelionę į Paryžių 1912 m. jis atrado prancūzų modernistus Braque'ą ir Picasso. Prieš tai 1908 m. dvi van Gogho parodos jam tapo tikru atradimu; taip pat tais ar kitais metais Klee išvydo ir labai artimus jo kūrybinei fantazijai Jameso Ensoro paveikslus ir pirmąsyk pamatė Cézanne'o kūrybą, vėliau daugelį metų buvusią jo tapybos technikos atramos tašku.

1911 m. Klee užmezgė pačius kūrybingiausius santykius su savo amžininkais. Tais metais jis susipažino ne tik su Kandinskiu ir Javlenskiu, bet ir su Franzu Marcu, Heinrichu Campendonku, Gabriele Münter (tai ji išsaugojo Kandinskio to laikotarpio kūrybą per karą) ir Hansu Arpu. Klee iškart suvokė, jog Kandinskij ir Marc eina ta pačia, kaip ir jis, kryptimi ir, kai abu dailininkai išleido brošiūrą „Mėlynasis raitelis" („Der Blaue Reiter") ir pradėjo šiuo pavadinimu organizuoti parodas, Klee prisijungė prie jų. Kaip tik tais metais Klee kūrybai didelę įtaką daro jau minėtas Delaunay. Klee išverstas Delaunay esė „Apie šviesą" buvo išspausdintas žurnale „Der Sturm" 1913 m. sausį.

Tuo laikotarpiu Klee atranda save ir savo stilių, su nenuilstama aistra ištisus trisdešimt metų piešia ir tapo. 1911 m. vasaryje jis pradėjo savo kūrybą kataloguoti; įtraukus keletą anksčiau sukurtų darbų, iš viso susidarė apie 9000 kūrinių — daugiausia piešinių plunksna ir pieštuku, bet taip pat ir spalvotų piešinių, aliejinių paveikslų.

Nuosekli ir pastovi Klee kūrybinė raida leidžia mums šioje moderniosios tapybos apžvalgoje detaliau prie jos neapsistoti, tačiau reikėtų išskirti tris dailininko gyvenimo įvykius, turėjusius lemiamą poveikį jo kūrybai. Pirmas — tai 1914 m. kelionė į Tunisą drauge su Macke ir dr. Jäggi iš Berno. Kelionė truko vos septyniolika dienų, bet šviesa ir spalvos, pasakiškas arabų naktų aromatas giliai įsigėrė

į Klee sielą. „Mane visiškai pavergė spalva, ir man daugiau nebereikia jos ieškoti. Žinau, užvaldė ji mane amžinai. Tai buvo palaiminga akimirka. Aš ir spalva esame viena. Aš esu tapytojas".

Tais metais prasidėjo karas, ir Macke buvo viena iš pirmųjų jo aukų — jis žuvo rugpjūčio 16 d.; Klee giliai sukrėtė ši mirtis. 1915 m. pradžioje jis užrašo savo dienoraštyje šiuos reikšmingus žodžius: „Kuo baisesnis pasaulis (o dabartis baisi), tuo abstraktesnis darosi menas; tik taikingas pasaulis kuria realistinį meną". Dar po metų, 1916 m. kovo 4 d., žuvo Franz Marc. Beprasmiška dviejų dvasiškai artimiausių menininkų žūtis kankino Klee iki gyvenimo pabaigos; jo kūryboje visuomet tyko mirties nuojauta.

Trečiasis įvykis buvo visai kito pobūdžio. 1920 m. lapkritį Walter Gropius pakvietė Klee prisidėti prie Bauhauzo grupės Veimare. Klee vyksta į Veimarą 1921 m. sausį ir darbuojasi ten iki 1931 m. balandžio — dešimt metų jis tapo ir dėsto neįprastai kūrybingoje mūsų laikams atmosferoje, primenančioje Renesanso menininkų arteles[13].

Šis laikotarpis buvo reikšmingas Klee ir turi neįkainojamą vertę būsimoms kartoms, ne tik dėl to, kad Klee buvo priverstas įsitraukti į bendrą darbą, bet ir dėl to, kad, perteikdamas savo kūrybinę patirtį studentams, Klee turėjo suformuluoti pagrindinius modernizmo principus. Teoriniai Klee darbai buvo paskelbti trijose knygose: „Pedagoginiai užrašai" („Pädagogischen skizzenbuch") Miunchenas 1925), „Apie šiuolaikinį meną" („Über die moderne Kunst", Bernas—Biumplicas, 1945), ir „Vaizduojamasis mąstymas" („Das bildnerische Denken", Bazelis—Štutgartas, 1956). 1918 m., tarnaudamas armijoje, jis parašė esė „Kūrybos išpažintis" („Schöpferische Konfession", išleistas tik 1920 m.). Pagrindinę esė mintį bene geriausiai perteikia šis aforizmas: „Menas ne perteikia regimąjį pasaulį, o kuria jį"; toliau Klee pabrėžia subjektyvią menininko įkvėpimo prigimtį ir aiškina, kaip menininko kūrybinė energija disponuoja pagrindiniais grafiniais elementais — tašku, linija, plokštuma ir erdve. Kaip ir futuristai, Klee visuomet akcentuoja dinamišką meno pobūdį. „Tapyba atsiranda iš judėjimo, ji pati yra užfiksuotas judėjimas, suvokiamas dinamiškais pojūčiais". „Kūrybinis impulsas įsižiebia staiga lyg elektros kibirkštis, kuri uždara grandine per ranką atiteka į drobę, joje pasklinda ir vėl kibirkščiuodama grįžta į pirminį šaltinį — akis ir protą".

Šiuos bendrus samprotavimus reikėjo patikslinti, pritaikyti mokymo tikslams. „Pedagoginiuose užrašuose" dailininkas aptarinėja pagrindines formas ir sroves, aiškina, kaip konstruktyviai pritaikyti pagrindinius dizaino elementus praktikoje. Tačiau giliausius kūrybos proceso apmąstymus Klee išdėstė paskaitoje „Apie šiuolaikinį meną", kur labai išsamiai nušvietė visas transformacijas (arba deformacijas), kurias patiria vizualinis vaizdinys, kol tampa prasminiu simboliu. Klee pateikia palyginimą su medžiu:

„Menininkas remiasi begaline gamtos formų įvairove ir tam tikra prasme joje atranda savo kelią, kantriai pats vienas. Jis taip gerai nujaučia kryptį, kad lengvai sutvarko reiškinių ir įspūdžių srautą. Tą kryptingumą gyvenime ir kūryboje, tą išsišakojimą ir išsiplėtojimą aš palyginčiau su medžio šaknimis.

Iš šaknų syvai plūsta į menininką, pasiekia jo akis.

Jis yra medžio kamienas.

Plūstančių syvų užlietas ir atgaivintas, menininkas perteikia savo pasaulio suvokimą kūryboje.

Kaip pilnai išsiskleidęs medžio šakų vainikas, taip menininko kūryba skleidžiasi laike ir erdvėje, iškildama virš pasaulio.

Niekas nesitiki, kad medžio šakų vainikas skleistųsi lygiai taip pat kaip ir jo šaknys. Negali būti tikslaus veidrodinio atspindžio tarp viršaus ir apačios. Akivaizdu, kad skirtingos atskirų elementų funkcijos turi nulemti esminius jų skirtumus.

Bet dailininkui kartais draudžiama nutolti nuo gamtos, nors to ir reikalautų jo menas. Jis visuomet buvo kaltinamas, kad yra nemokša ir tyčia iškraipo tikrovę.

Tačiau stovėdamas jam skirtoje vietoje, jis, kaip medžio kamienas, tik surenka ir perleidžia per save tai, kas kyla iš gelmės. Jis nei vergauja, nei valdo — jis tik perduoda.

Jo vaidmuo kuklus. Šakų vainiko grožis ne jo pagimdytas, tas grožis tik atėjo per jį"[14].

Toliau toje paskaitoje subtiliai lyginamos tos dvi sritys — menas ir gamta, medžio vainikas su jo šaknimis ir aiškinama, kodėl kuriant meno kūrinį neišvengiamai deformuojamos gamtos formos — tik taip atgimsta gamta, o meno simboliai įgyja naują gyvybę. Klee analizuoja linijos, proporcijos ir spalvos reikšmę šiame transformacijos procese, parodo, kaip jie susidėsto į kompoziciją, kuri yra pačios kūrybos pirmavaizdis — Amžinoji Genezė, žmogaus sąmonės prasiskverbimas į „tą slaptą sritį, kur pirmapradės jėgos puoselėja visą evoliuciją".

Klee visuomet su didžiausia pagarba žiūrėjo į tapybos meno mokymą, todėl daugelyje jo pedagoginių straipsnių liečiami praktiniai klausimai. Jo knygoje „Vaizduojamasis mąstymas", sudarytoje iš paskaitų, skaitytų Bauhauze ir Veimare (tai daugiau nei penkis šimtus puslapių turintis veikalas su iliustracijomis ir diagramomis) nuodugniai išdėstomi dizaino principai, suformuluoti šiuolaikinio dailininko,— tai naujos meno epochos Principia Aesthetica, kurioje Klee mokymas reikšmingumu susilygina su Newtono atradimais fizikos srityje.Jei Klee būtų daugiau ir nieko nenuveikęs, vien tik išdėstęs šiuos principus, vis viena būtų išgarsėjęs kaip viena žymiausių modernizmo figūrų; tačiau jis moko remdamasis savo paties kūrybiniais pasiekimais, o tai visai unikalus reiškinys.

Klee geriau už kitus menininkus nuo pat Goethe'ės laikų suvokė, kad visos pastangos yra bergždžios, jeigu jos priverstinės, nes esminiai formuojantys procesai vyksta daug giliau nei sąmonė. Šiuo klausimu jis visiškai sutaria su siurrealistais, tik niekada nesutiktų su jų teiginiu, kad meno kūrinį galima automatiškai suprojektuoti iš pasąmonės gelmių: kūrybos procesas yra sudėtingas, apimantis stebėjimus, meditaciją ir galiausiai gerą tapybos elementų įvaldymą. Pabrėždamas tiek subjektyvią meno prigimtį, tiek išraiškos priemonių objektyvumą, Klee, kaip sakyta, tapo žymiausiu mūsų epochos dailininku. „Kartais svajoju apie tikrai įkvėptą meno kūrinį,— prisipažino jis savo paskaitoje,— suderinantį viską — technikos elementus, daiktą, reikšmę, stilių,— ir priduria: — Bijau, jog šitai ir liks svajo-

ne, bet jau vien galimybė tokiam kūriniui atsirasti teikia laimę". Ar gali kuris mūsų laikų dailininkas pasididžiuoti sukūręs tokį įkvėptą kūrinį? Galbūt — Picasso savąja „Gernika". Kartą paklaustas, ką jis mano apie Klee, Picasso atsakė: „Pascal— Napoleon"; šiais mįslingais žodžiais apibūdindamas dailininko asmenybę, jis kartu išreiškė, jog suvokia neaprėpiamą Klee interesų platumą ir jėgą, jo mąstymo intensyvumą ir gilų žmogiškumą. Kiekvienas Klee piešinys yra *pensée**: „Amžinas judėjimas, taškas, atitinkantis visumą, sustabdytas judėjimas, amžinybė be kokybės, nedaloma ir begalinė"[15].

Klee įtaka nebuvo paviršutiniška: ji prasibrovė į patį kūrybinio įkvėpimo šaltinį ir lig šiol lyg fermentas veikia pačią mūsų kultūros širdį. Jei mūsų kultūros nesunaikins atominis karas ir jei XX a. pirmojoje pusėje pradėta naujoji meno era toliau plėtosis kūrybinės laisvės dvasia, tai Klee darbai, vaizduojamieji ir pedagoginiai, bus pagrindiniai kultūrą maitinantys syvai ir varomoji jos augimo jėga. Tačiau:

„Nieko negalima paskubinti. Viskas turi augti, viskas turi iškilti į paviršių, ir jei kada ateis laikas didžiam kūriniui — tuo geriau.

Mes turime toliau ieškoti.

Mes radome tik dalį, o ne visumą!

Mums labai trūksta pagrindinės jėgos: žmonių, kurie mus paremtų.

Tačiau mes ieškome žmonių. Mes pradėjome nuo Bauhauzo. Mes pradėjome nuo bendruomenės, kuriai kiekvienas atidavėme, ką turėjome.

Daugiau padaryti mes negalime"[16].

* Mintis (pranc.).

Šeštas skyrius

# KONSTRUKTYVIZMAS

## Determinuotų santykių menas Konstruktyvizmas. Kilmė ir raida

Šiame ir tolesniame skyriuje aptarsime dvi pagrindines šiuolaikinės tapybos kryptis, kurios nuo pat savo atsiradimo iki mūsų dienų plėtojosi lygia greta viena su kita. Vėl akivaizdžiai atsiskleidžia du skirtingi pasaulėjautos tipai, dvi kūrybinės energijos realizavimo kryptys. Universalūs genijai kaip Picasso ar Shakespeare gali išreikšti save labai tolygiai visose srityse, nenutoldami į vieną kurį kraštutinumą. Tačiau kiti menininkai nėra tokie įvairiapusiški, tokie ambivalentiški ir todėl laikosi savito stiliaus, geriausiai išreiškiančio jų individualybę. Taigi išsiskiria dvi pagrindinės kryptys: viena siekia aiškumo, taisyklingos formos ir tikslumo, o kita kelia sau visai priešingą tikslą — neaiškumą, formos laisvumą, netikslumą; kadangi nepritiktų tokiais neiginiais nusakyti idealą, pavadinkime tai išraiškingumu, vitališkumu ir nuolatine kaita.

1908 m., pačioje moderniojo sąjūdžio pradžioje, Wilhelm Worringer labai tiksliai išanalizavo šias dvi meno raidos kryptis. Jo teorija paskatino tokius tapytojus kaip Kandinskij drąsiai pasikliauti instinktyvia intuicija. Kaip ir kiekvienas sąmoningas to meto menininkas, Kandinskij eksperimentavo su formomis ir spalvomis, ieškodamas, pasak jo paties, „vidinės būtinybės" išraiškos. Iš šių eksperimentų po truputį ėmė aiškėti, kad nebūtina laikytis regimosios tikrovės, norint išreikšti būtinybę. Jis pamatė, kad „apvali dėmė tapyboje gali būti iškalbingesnė už žmogaus figūrą" ir kad „aštri trikampio briauna, įsirėmusi į apskritimą, gali veikti taip pat įtaigiai, kaip Michelangelo freskoje Dievo pirštas, liečiantis Adomo pirštą"[1]. Išraiškingos abstrakčios formos nebūtinai turi būti geometrinės — abstrakčios formos yra absoliučiai „laisvos" ir tiesiog neišsemiamos. Jos suteikia, kaip jis tuomet suvokė, naują galią, kuri leidžia žmogui prasiskverbti giliau į gamtą — prie jos esmės, prasmingesnės negu tai, kas regima.

Kalbėdami apie šią moderniosios tapybos srovę ir jos kilmę, iš karto turime skirti lėtą visuotinės sąmonės, dar nežinančios, kaip save išreikšti, bet vedamos vidinės būtinybės, brendimą nuo spontaniškos individualios sąmonės išraiškos. Polinkis į abstrakciją jaučiamas jau Jugendstil mene: tai augalijos ir netgi žmogaus figūros deformavimas dekoratyviniais sumetimais; tai geometrinės kompozicijos tipografijoje; tai neįprastai kampuotos baldų formos; tai linijinio kontūro svarba architektūroje — visa tai drauge su augančiu susidomėjimu Rytų[2], liaudies ir Afrikos menu liudija vis didesnį nepasitenkinimą akademine vaizduojamąja daile. Cézanne tikriausiai nesąmoningai užsikrėtė tuo metu vyravusia dvasia, o kubizmas tapo pirmąja sąmoninga tokios dvasinės nuostatos išraiška.

Tačiau kubizmas ir jo pradininkai visada pabrėždavo, kad jie interpretuoja objektyvią realybę, t.y. pasirinktą motyvą. O Kandinskij pradėjo iš esmės bedaiktį meną, ir, nors tokio meno pavienes užuomazgas galima pastebėti ankstesnėje dailėje, Kandinskij suvokė tai per asmenišką ir netgi pranašišką išgyvenimą. Jis pats labai įtikinamai papasakojo apie šį išgyvenimą:

„Grįžau, paskendęs mintyse, iš eskizų, ir, atidaręs duris, staiga atsidūriau prieš nepaprasto grožio ir šviesos paveikslą. Sustojau it įbestas, žiūrėdamas į jį. Paveiksle nebuvo jokio turinio, negalėjai pasakyti, ką jis vaizduoja; tai buvo vien tik šviesių spalvinių dėmių kompozicija. Galiausiai priėjau artyn ir tik tada pažinau savo paties paveikslą, šonu pastatytą ant molberto. [...] Man paaiškėjo vienas dalykas — daiktiškumas, t.y. daiktinio pasaulio vaizdavimas, visai nereikalingas mano tapybai, nuo to ji tik nukenčia"[3].

Šis pranašiškas atsitikimas įvyko 1908 m., bet prabėgo dar dveji metai, kol Kandinskij galiausiai ryžosi *sąmoningai* nutapyti bedaiktį paveikslą — ta pirmoji akvarelė dabar yra jo našlės nuosavybė[4]. Kandinskij iš karto suvokė visus pavojus, kurie tyko bedaiktės dailės ateity ir kurių iš tiesų vėliau nepavyko išvengti daugeliui dailininkų,— pirmiausia pavojų pavirsti „paprasčiausia geometrine puošyba, panašia į kaklaraiščio ar kilimo raštą". Jis suprato, kad meno kūrinys turi būti *išraiškingas*, t.y. stengtis išreikšti gilius jausmus ir dvasinius išgyvenimus. Ar gali forma ir spalva, išsivadavusios iš vaizduojamosios funkcijos, tapti pilnaverte simboline kalba?

Worringerio knyga pasirodė kaip tik tuo metu, kai Kandinskij padarė savo lemtingąjį atradimą; prasidėjo atvira diskusija su Worringeriu, tapusiu intelektualiniu viso tuometinio modernizmo sąjūdžio Miunchene globėju. Meno judėjimas kunkuliavo naujomis idėjomis ir įtakomis, ir 1909 m. sausio mėn. Kandinskij nutaria, kad būtina suburti bendraminčius. Drauge su tėvynainiais Javlenskiu ir Verefkin bei vokiečių dailininkais Alfredu Kubinu, Gabriele Münter, Alexanderiu Kanoldtu ir Adolfu Erbslohu jis įkuria Naujųjų dailininkų asociaciją. Nė vienas iš šių dailininkų nepalaikė tuometinių Kandinskio bedaiktės dailės idėjų, tačiau tai buvo kūrybinių ieškojimų bendrija. Pirmoji paroda įvyko 1909 m. gruodyje, o antroji, kurioje, beje, buvo išstatyti keli prancūzų kubisto Henri Le Fauconnier (1881—1946) paveikslai,— 1910 m. rugsėjyje. Šioje parodoje iškabinami ir keli kubistiniai Picasso ir Braque'o kūriniai. Kandinskij tuomet eksponavo savo „improvizacijas" peizažo ir figūrų temomis.

1911 m. sausio mėnesį, kai į asociaciją įstojo Franz Marc (1880—1916), Kandinskij pagaliau sutiko draugą, suprantantį jo tikslus. Susibičiuliavę jiedu nutarė įkurti naują grupę. Prie jų prisijungė dar du dailininkai iš asociacijos — Kubin ir Münter — ir visi kartu nutarė pavadinti savo grupę „Mėlynuoju raiteliu" („Der Blaue Reiter" — taip vadinosi 1903 m. nutapytas Kandinskio paveikslas). Tolimesnė grupės istorija bus labai svarbi tam ekspresionizmo tarpsniui, apie kurį dar kalbėsime. Grupės veiklos metais ne tik išleisti itin reikšmingas manifestas ir almanachas „Mėlynasis raitelis", bet taip pat pirmąsyk suformuluoti ir įgyvendinti bedaiktės dailės principai — tiek teorijoje, tiek praktikoje.

Norint suvokti dvi pagrindines abstrakcionizmo kryptis, reikia vėl grįžti prie Kandinskio meno teorijos, apie kurią jau kalbėjome praeitame skyriuje. Kandinskio skiriami trys įkvėpimo šaltiniai — *tiesioginis įspūdis, spontaniška* išraiška ir *lėtai formuojama* išraiška — reiškė, kad menas pamažu vaduojasi iš *išorinės* priklausomybės (t.y. būtinybės vaizduoti ir kopijuoti „natūrą") ir vartoja plastines formas kaip simbolizavimo sistemą, kurios funkcija yra išreikšti *vidinę* būtinybę. Kandinskij pabrėžia, kad tokia simbolinė kalba turi būti „tiksli", t.y. aiškiai artikuliuota. Tikslumo poreikiui įtakos galėjo turėti juridinis Kandinskio išsilavinimas ir jautri muzikinė klausa, vertę dailininką ieškoti tobulos ženklų sistemos. Spalvinės formos turi gulti į drobę lyg natos orkestruotėje.

Pirmieji Kandinskio bandymai ieškant „bežodžio", vizualinio bendravimo būdo vis dar išlaiko ryškų jausminį ryšį su tikrove. Tekančios linijos perteikia ne vien judėjimą, o turi savo tikslingumą ir augimą. Spalvos dera tarpusavyje ne tik todėl, kad išreiškia žmogaus jausmus (pvz., džiaugsmą, liūdesį), bet ir todėl, kad žymi išorinės aplinkos jutiminį suvokimą: geltona — tai žemės spalva, mėlyna — dangaus; geltona spalva yra įžūli ir godi, stumianti žmones į neviltį, o mėlyna — tyra ir begalinė, nešanti ramybę. Visa formų ir spalvų sąranga arba orkestruotė yra gerai apgalvota: miglota, nenusakoma vidinė būtinybė verčia menininką ieškoti tokios spalvinės kompozicijos, kuri išreikštų lig tol nebylų jausmą.

Kandinskij labai aiškiai išdėstė savo požiūrį šiuo klausimu: menininkas pirmiausia suvokia savo vidines reikmes ir tuomet bando perteikti jas vizualiniais simboliais. Simboliai nėra tiksliai apibūdinti (dailininkas tik pabrėžia, kad reikia išnaudoti potencialias spalvos išraiškos galimybes). Žinoma, kad tam tikros taisyklingos formos turi nusistovėjusią prasmę: pavyzdžiui, trikampiui būdingas „ypatingas dvasingumo dvelksmas".

Tai yra bendras teorinis ekspresionizmo pagrindas. Kita vertus, Kandinskij jau tuomet suprato, ir tai atsispindi jo meno teorijoje, kad menininkas gali vartoti spalvas ir formas ne tik norėdamas išreikšti vidinę reikmę, bet ir sužadinti emocinę reakciją. Jei spalvos daro fizinį poveikį, jei jas galima derinti, sukeliant visą skalę jausmų ir nuotaikų, jei formos irgi yra tam tikros jėgos, kurios veikia žmogaus sąmonę per fizinius pojūčius (kaip garsai), tai kodėl neišnaudoti šitų galimybių labai tikslingai ir apgalvotai, siekiant estetiniu (o galbūt ir dvasiniu) atžvilgiu paveikti žiūrovą. Kitaip sakant, meno kūrinys susideda iš konkrečių formos ir spalvos elementų, kurie tampa išraiškingi juos jungiant ir derinant: meno kūrinio forma yra ir jo turinys, bet koks meno kūrinio išraiškingumas priklauso nuo jo formos.

Pats Kandinskij teorijoje, jeigu ne praktikoje, visuomet buvo ištikimas tam, ką vadino „vidinės būtinybės principu". Kiti dailininkai, remdamiesi daugiausia jo menu, pasiekė tai, ką galima vadinti *išorine* būtinybe. Pagrindinis šio alternatyvaus principo tikslas — išvengti mūsų individualios egzistencijos vidinių reikmių ir kurti grynąjį meną, kuriame neatsispindėtų žmogaus tragedija, kuris būtų neasmeniškas ir universalus.

Tie du principai, atitikdami objektyvią ir subjektyvią abstrakcionizmo teorijas,

ilgainiui išsirutuliojo į dvi skirtingas meno sroves, bet kadangi menininkai yra tik žmonės ir ne visada gali racionaliai paaiškinti savo siekimus, šių srovių tikslai dažnai painiojami. Šitoje trumpoje apžvalgoje mes paliečiame tik neabejotinas abiejų srovių apraiškas, rizikuodami nepaminėti labai talentingų dailininkų, kurių pozicija tarpinė ir ne tokia aiški.

Tapytojas, logiškai iki galo išplėtojęs objektyvią abstrakcionizmo koncepciją, buvo Piet Mondrian (arba Mondriaan), gimęs 1872 m. Olandijoje, Amersforte. Tapyti jis pradėjo labai anksti; gavo įprastinį akademinį išsilavinimą. Nuo akademinio realizmo perėjo prie impresionizmo, vėliau — prie fovizmo, o 1910—1911 m. patyrė stiprų kubizmo poveikį. 1911 m. pabaigoje Mondrian išvyko į Paryžių ir prabuvo ten iki 1914 m., iki karo pradžios, gyvai domėdamasis ir persiimdamas naujomis tapybos srovėmis, kurios taip gausiai reiškėsi tais įsimintinais metais. Mondriano kubizmas visuomet buvo analitinis, ir, regis, sintetinis Griso kubizmas per daug jo nesudomino. Paskutinis Mondriano tapybos stilius — grynasis abstrakcionizmas — neatsirado staiga, į jį eita labai nuosekliai, kantriai ieškant už motyvo slypinčios realybės.

Sugrįžęs į Olandiją, Mondrian pradėjo dirbti drauge su Theo van Doesburgu (1883—1931) ir Bartu van der Lecku (1876—1958), o 1917 m. jau įsteigė žurnalą, kuriame plėtojo ir propagavo savo menines pažiūras. Žurnalas buvo pavadintas „De Stijl", taip imta vadinti ir visą judėjimą, nors Mondrian buvo linkęs vadinti jį „Nieuwe Beelding" (neoplasticizmu), nes šis vardas geriau atspindėjo judėjimo esmę. „Neoplasticizmas" — taip pavadintas teorinis Mondriano darbas, kurį 1920 m. atskira brošiūra išleido Léonce Rosenberg[5]. Be abejo, Mondrianui davė naudos bendradarbiavimas su van Doesburgu ir van der Lecku, tačiau, pažvelgę į jo 1912—1914 m. Paryžiaus laikotarpio tapybą, matytume, kad pagrindinius šio stiliaus principus jis atrado dar prieš susitikdamas su minėtais dailininkais. Mondriano tapybos savitumą tiesiogiai nulėmė jo kūrybinis temperamentas ir gyvenimo filosofija. Be abejo, dailininkui turėjo įtakos jo didieji amžininkai, ypač Picasso ir Braque'o kubistinė tapyba, tačiau brendo jis labai nuosekliai, ir tas nuoseklumas drauge su universalios tiesos plastinės išraiškos ieškojimu, padarė Mondrianą viena iš pagrindinių šiuolaikinio meno figūrų.

Mondrian nebuvo intelektualas įprastine šio žodžio prasme, jis neturėjo nei daug žinių, nei patyrimo. Bet jis buvo įvaldęs filosofinį žodyną, kurį sėmėsi iš vieno šaltinio — olandų filosofo M. H. J. Schoenmaekerso. Tiesa, dar prieš sutikdamas Schoenmaekersą (tai įvyko 1916 m. Larene — tais pačiais metais, kai jis susipažino su van der Lecku bei van Doesburgu) Mondrian jau priklausė Teosofų draugijai, į kurią įstojo 1909 m.; Schoenmaekers buvo originalus mąstytojas, sukūręs savitą neoplatonizmo sistemą, kurią pavadino „pozityviuoju misticizmu", arba „plastine matematika". Jis taip aiškino ryšį tarp tokių, regis, nesuderinamų terminų: „Plastinė matematika reiškia teisingą ir metodišką mąstymą kūrėjo požiūriu", o pozityvusis misticizmas pagrindžia kūrybos dėsnius: „Mes mokomės išreikšti realybę tokiomis vaizduotės konstrukcijomis, kurias kontroliuoja protas,

tam, kad vėliau galėtume tas pačias konstrukcijas atpažinti „duotojoje" realybėje, taigi — per plastinę vaizduotę skverbiamės į gamtą"[6].

Dr. Jaffé, kurio monografija apie „De Stijl" yra labai svarbi šio judėjimo supratimui, aiškiai parodo, kokiu laipsniu Schoenmaekers paveikė Mondriano filosofiją ir terminologiją. Tačiau „Schoenmaekerso filosofija buvo daugiau negu paprastas Mondriano terminologijos šaltinis. Ji buvo — ir kažin ar van Doesburg tai nujautė — vienas iš katalizuojančių faktorių, padėjusių įvairioms meno tendencijoms suteikti vieną aiškią formą — *De Stijl*". Tokį teiginį reikėtų pagrįsti ištraukomis iš dviejų veikalų, kuriuose Schoenmaekers išdėstė savo doktrinas: „Naujas pasaulio vaizdinys" („Het nieuwe wereldbeeld", išleistas Busume, 1915) ir „Plastinės matematikos principai" („Beginselen der beeldende wiskunde", išleistas Busume, 1916). Žinoma, Mondrian nebūtinai rėmėsi šiomis knygomis, nors žurnale „De Stijl II" jos minimos kaip priklausiusios „De Stijl" bibliotekai. Tuo metu abu, ir Mondrian, ir Schoenmaekers, gyveno Larene ir, kaip rodo žodiniai ponios Milius ir ponų van der Lecko, Slijperio ir Wilso liudijimai, dažnai susitikdavo ir ilgai, karštai diskutuodavo"[7].

Palyginęs tekstus, dr. Jaffé akivaizdžiai įrodo, kad Mondrian šio filosofo raštuose ir pokalbiuose su juo (pastarasis, beje, mokėjo išdėstyti savo idėjas nepaprastai aiškiai) rado puikų filosofinį savo abstrakčios tapybos pateisinimą. Pasak Schoenmaekerso, „mes norime prasiskverbti į gamtą tokiu būdu, kad mums atsiskleistų vidinė realybės sandara". Dr. Jaffé pabrėžia, kad „būtent tokį tikslą sau kėlė Mondrian, darbuodamasis Paryžiuje". Gamta, teigia Schoenmaekers, „tokia gyva ir kaprizinga, kokia pasirodo besanti savo įvairovėje, visuomet veikia absoliučiai tiksliai, t.y. plastiškai tiksliai", o Mondrian apibūdina neoplasticizmą kaip priemonę gamtos įvairiapusiškumą suvesti į plastinę apibrėžtų santykių išraišką. Menas tampa intuityviu, matematiškai tiksliu visatos atvaizdavimo būdu.

Daugelį Schoenmaekerso plastinės matematikos elementų galima tiesiogiai pritaikyti, apibūdinant plastines Mondriano konstrukcijas, ir nors dailininkas panašių pažiūrų pasiekė visai savarankiškai (kad ir vadovaudamasis tomis pačiomis gairėmis — kalvinizmu, Hegeliu ir Olandijos teosofų draugijos leidiniais), nekyla abejonių, kad pažintis su Schoenmaekersu nulėmė tolesnę Mondriano raidą — ta pažintis sutapo, pacituosime dr. Jaffé dar kartą, „su lemtingais Mondriano, kaip menininko, brandos metais; daug amžininkų pabrėžia jos svarbą, tai matome iš Schoenmaekerso ir Mondriano raštų"[8]. Tačiau kartu reikia pažymėti, kad ne tik Mondrianas ir kiti „De Stijl" grupės nariai, kaip architektas J. J. P. Oud (1890—1963) ir tapytojas George Vantongerloo (1886—1965), rėmėsi šia filosofija, bet kad ši filosofija tiesiog tvyrojo tų metų atmosferoje — pavyzdžiui, kiek daug paralelių rastume tarp Schoenmaekerso ir Kandinskio idėjų, o van Doesburg ir kiti iš tos grupės, be abejo, skaitė „Apie dvasingumą mene". Skiriamasis neoplasticizmo bruožas — objektyvumo siekimas, antiindividualistinė nuostata, taigi tuo pačiu — antiekspresionistinė tendencija. Tai buvo kraštutinumas, kurio tokia Rytų siela kaip Kandinskij niekuomet nesiekė. Net tiksliausiuose ir labiausiai „apskai-

čiuotuose" jo kūriniuose rasime jausmingumo, kurį Mondrian būtų palaikęs tik sentimentalumu.

„De Stijl" judėjimas neapsiribojo vien tapyba: nė kiek ne mažiau dėmesio skyrė visiems gyvenimo aspektams — architektūrai, baldams, dekoratyvinei dailei ir tipografijai. Visur išlaikomas vieningas požiūris. Van Doesburg, buvęs šio sąjūdžio intelektualinis įkvėpėjas, beveik su misionieriaus aistra siekė užmegzti naujus ryšius tarp menininkų ir visuomenės. Šitam uždaviniui įvykdyti itin svarbu buvo patraukti į savo pusę architektus. Iš architektų, sutikusių bendradarbiauti, svarbiausias buvo Oud, tapęs Roterdamo miesto architektu 1918 m. (prie „De Stijl" grupės prisijungė po metų). 1917 m. prie grupės prisijungė Robert van't Hoff (g. 1887), studijavęs architektūrą ir lankęsis Jungtinėse Valstijose, kur susipažino su Franko Lloydo Wrighto statiniais. Gerrit Thomas Rietveld (1888—1964) buvo baldų dizaineris ir architektas — 1924 m. Utrechte jis pastatė namą, tiesiogiai perkeldamas „De Stijl" principus į architektūrą. Su „De Stijl" taip pat bendradarbiavo architektai Jan Wils (g. 1891) ir Cornelius van Esteren (g. 1897). Pats van Doesburg nepripažino jokio esminio skirtumo tarp architektūros ir dizaino plačiąja prasme, jis bendradarbiavo su Oudu, Wilsu ir kitais grupės architektais, pats sukūrė daug architektūrinių „projektų". Jo pretenzijos vadovauti visai grupės veiklai, be abejo, kėlė nemažai keblumų, bet vis dėlto negalima abejoti, tai pripažįsta ir dr. Jaffé, kad van Doesburg buvo „De Stijl" grupės „neišsenkanti energija, kūrybinė jėga ir išradingumas. Nuo pat pradžių jis tvirtai „vairavo" „De Stijl" judėjimą, todėl visai suprantama, kad „De Stijl", kaip sąjūdis, kaip žmonių sambūris, be jo iširo"[9].

Jeigu nuo „De Stijl" teorijos, įspūdingos savo jėga ir darnumu, atsigręžtume į grupės pasiekimus tapyboje, viskas, išskyrus Mondriano kūrinius, kelia nuobodulio jausmą. Sunku įžvelgti kokį ryškesnį savitumą atskirų dailininkų tapyboje, nors van der Lecko formos gal kiek labiau išsklidusios; Cesar Domela Nieuwenhuis (g. 1900) gal kiek drąsesnis už kitus; Friedel Vordemberge-Gildewart (gimęs Osnabrukę, Vokietijoje, bet van Doesburgo pakviestas į „De Stijl" grupę 1924 m.) „konstruktyvesnis" ta prasme, kurią aptarsime tolimesniame skyriuje. Mes branginame universalius privalumus, kurie būdingi tradiciniam olandų menui — aiškumą ir griežtumą — tačiau geriausiai juos perteikia Mondrian ir, kai lygini jį su kitais grupės tapytojais, iš karto matai, kad jo turėta genialumo, kurio stokojo kiti. „Aš atmetu tai, kas vadinama temperamentu, įkvėpimu, šventąja kūrybos ugnimi, ir visus kitus genijaus požymius, po kuriais dažniausiai slypi nevalyvas protas"[10],— kartą prisipažino van Doesburg. Mondrian būtų galėjęs pasakyti tą patį, bet jo tapyboje ir netgi raštuose randame daugiau nei kūrybinės aistros įskeltą kibirkštį. Jo atkaklus siekimas harmonijos ir aiškumo, tikslumo ir pusiausvyros — kiekviename atskirame kūrinyje ir visoje kūryboje — buvo aistra, kurią sunku paneigti. Mondrian buvo humanistas ir tikėjo, kad naujasis konstruktyvusis menas, kurio šauklys jis buvo, atneš mums „giliai žmogišką ir turtingą grožį" ir kad tai bus naujas grožis.

„Nefigūriniu menu užbaigiama senoji meno kultūra; todėl dabar galima apžvelgti ir teisingiau įvertinti visą meno kultūrą. Mes gyvename šitos kultūros lūžio laikotarpiu; individualios formos kultūra eina į pabaigą. Prasideda determinuotų santykių kultūra"[11]. Šiais šykščiais žodžiais piešiama įkvėpta ateities vizija, tačiau čia derėtų prisiminti labai taiklų Dr. Georgo Schmidto teiginį, kad „Mondriano menas... paneigia teorinius Mondriano samprotavimus. Jo paveikslai anaiptol nėra vien formos eksperimentai — jie yra tokie pat dvasingumo pasiekimai, kaip ir visas grynasis menas. Mondriano paveikslas, pakabintas name ar kambaryje, suprojektuotame ir įrengtame Mondriano stiliumi — taip, tik tokiame name ir kambaryje! — turi visai kitą paskirtį ir aukštesnę vertę nei materialaus pasaulio daiktai. Tai yra didingiausia dvasinės idėjos arba dvasinio požiūrio išraiška, pusiausvyros tarp tvarkos ir laisvės, tarp elementarių priešybių įkūnijimas; ir tos priešybės yra ne tik fizinės, bet ir dvasinės. Toji dvasinė energija, kurią Mondrian suteikė savo menui, spinduliuos tiek dvasiškai, tiek jutimiškai, iš kiekvieno jo paveikslo visais laikais"[12].



Kaip jau minėta, 1914 m. prasidėjus karui, Kandinskij paliko Miuncheną ir per Šveicariją, Italiją ir Balkanus 1915 m. pradžioje grįžo į Maskvą. Be trumpų kelionių į Švediją (1916) ir Suomiją (1917), Rusijoje jis gyveno iki 1922 m., kol buvo pakviestas dirbti Bauhauze. Kandinskij simpatizavo revoliucinei vyriausybei, 1918 m. jis tapo reorganizuotos Maskvos dailės akademijos profesoriumi bei Švietimo komisariato nariu. 1919 m. jis paskiriamas Meno kultūros muziejų direktoriumi ir vadovauja paveikslų galerijų reorganizavimui visoje TSRS. 1920 m. Kandinskij tampa Maskvos universiteto profesoriumi, o 1921 m. jis įsteigia Dailės ir mokslo akademiją ir tampa jos viceprezidentu. Bet prasideda termidoro reakcija, ir tų pačių metų pabaigoje Kandinskij palieka Maskvą ir visam laikui išvažiuoja iš Rusijos.

Per tuos šešerius metus Maskvoje gimė visai naujas nepriklausomas menas, ir nėra abejonės, kad Kandinskij, turėjęs didžiausią patirtį ir autoritetą tarp tuo metu Maskvoje susibūrusių dailininkų, buvo tam tikra prasme įtakingiausias genijus iš jų. Galima įsivaizduoti, kokią reakciją Maskvoje, kaip, beje, ir Miuchene bei Paryžiuje, sužadino meno kūriniai, išreiškę kūrybinio atsinaujinimo ilgesį. Dar 1896—1914 m. laikotarpiu Kandinskij kasmet po keletą savaičių praleisdavo Rusijoje, o 1912 m. į rusų kalbą buvo išverstas jo knygos „Apie dvasingumą mene" skyrius „Formos ir spalvos kalba". Ši knyga tikriausiai davė ilgai lauktą postūmį, nes dar prieš Kandinskio grįžimą į Rusiją, 1913 m. Kazimir Malevič (1878—1935) įkūrė naują meno srovę, kurią pavadino suprematizmu. Malevič, kaip ir van Doesburg, buvo aiškios nuovokos ir logiško proto dailininkas ir iš karto žengė nuo to atramos taško, kurį kiti dailininkai (įskaitant ir Mondrianą) pasiekė nuoseklios evoliucijos keliu. Be abejo, remdamasis naujausiomis estetikos teorijomis[13], jis teigė, kad meno realybė — tai jutiminis spalvos poveikis. Kaip iliustraciją Malevič

išstato (dar 1913 m.) paveikslą — juodą kvadratą baltame fone ir teigia, kad jausmas, kurį toks derinys pažadina, yra meno pagrindas.

„Daikto vaizdavimas pats savaime (daiktiškumas kaip vaizdavimo tikslas) neturi nieko bendra su menu, nors tikrovę vaizduojantis meno kūrinys gali būti aukšto meninio lygio. Todėl suprematistui būdingos tokios išraiškos priemonės, kurios leistų pilnai išreikšti gryną jausmą, atmetant įprastą vaizdavimo objektą. Pats objektas jam yra bereikšmis, kaip bevertės ir visos sąmoningo proto idėjos. Lemiamas veiksnys yra jausmas [...], todėl menas pasuko į bedaiktį vaizdavimą — suprematizmą".

Ši ištrauka paimta iš straipsnio apie suprematizmą, išspausdinto Bauhauze 1927 m.[14], bet ji teisingai perteikia Malevičiaus pažiūras, kurių jis laikėsi jau 1913 m., kai net Mondrian nesiryžo atsisakyti daiktiškumo. Per kokius metus ar dvejus Malevič patraukė į savo sąjūdį kelis naujus narius — Vladimirą Tatliną (1885—1958) ir Aleksandrą Rodčenko (1891—1956). Apie 1913—1917 m. įvykius Maskvoje žinome mažai: jie atspindi savotišką Europos mastu vykusio proceso aspektą. Iš pat pradžių išsiskiria mažiausiai trys nesuderinamos pasaulėžiūros: puristinis požiūris į meną, atstovaujamas Malevičiaus, konstruktyvistinis arba funkcionalistinis, atstovaujamas Tatlino bei Rodčenkos, ir individualistinis Kandinskio. Šie trys požiūriai, revoliucijai bręstant, vis labiau ryškėja, o pati revoliucija iš emigracijos grąžina į tėvynę du dailininkus, kurie tolesniuose įvykiuose suvaidino lemiamą vaidmenį — brolius Antoine'ą Pevsnerį (1886—1962) ir Naumą Gabo (1890—1977), Gabo pavarde pasivadinusį 1915 m., kad atskirtų nuo brolio.

Pevsner nutaria tapti dailininku, sulaukęs penkiolikos metų, ir dvejus metus studijuoja Kijevo dailės akademijoje, vėliau dar vienerius metus Sankt-Peterburgo akademijoje. Aišku, jį viliojo Paryžius, į kurį jis atvyksta 1911 m., išsyk pataiko į pirmąją kubistų parodą Nepriklausomųjų salone ir visai netenka galvos. Dar vieneriems metams jis grįžta į Rusiją, bet kitais 1913 m. jis jau vėl Paryžiuje ir artimai bendrauja ne tik su tėvynainiu Archipenka, tuomet pradėjusiu pirmus savo kubistinės skulptūros bandymus, bet ir su „Auksinės padalos" (*Section d'or**) grupe, į kurią įėjo pirmieji šio sąjūdžio teoretikai Gleizes ir Metzinger, prieš metus išleidę knygą „Apie kubizmą". Taip pat žinoma, kad Pevsner 1913 m. pamatė Boccioni'o „architektoninių konstrukcijų" parodą[15].

Tuo tarpu jo brolis Gabo pasirinko mediko karjerą ir 1909 m. buvo pasiųstas mokytis į Miuncheno universitetą. Čia jis labai susidomėjo iš pradžių fizika; paskui studijavo civilinę inžineriją. Domėjosi ir menu, klausėsi Heinricho Wölfflino meno istorijos paskaitų, 1910 m. aplankė kubistų parodą. Tais pačiais metais Gabo pirmąsyk susitiko su Kandinskiu ir perskaitė ką tik pasirodžiusią jo knygą „Apie dvasingumą mene". 1913 m. ir paskui 1914 m., lankydamasis pas brolį Paryžiuje, susitiko su Archipenka, pamatė „Auksinės padalos" grupės kūrybą ir buvo supažindintas su Gleizeso bei Metzinger teorijomis. Sugrįžęs į Miuncheną, nulipdė savo pirmąją skulptūrą — natūralistinę negro galvą.

---

* „Auksinė padala", arba „dieviškoji proporcija", tai yra idealus santykis tarp dviejų dydžių.

Prasidėjus karui, 1914 m. rugpjūtyje Gabo emigravo į Daniją, vėliau — į Oslo. Čia pas jį atvyksta Pevsner, ir per dvejus metus, apmąstę skirtingas savo gyvenimo patirtis, abu broliai drauge atrado meną, kurį pavadino konstruktyvizmu. Galima manyti, kad Antoine'ui padėjo dailės technikų išmanymas, o Naumui — mokslinis požiūris į medžiagas ir formą. Dar studijuodamas fiziką, Naum išmoko iliustruoti matematines formules trijų dimensijų konstrukcijomis, taigi nauja meno srovė atsirado, susiliejus meniniam įžvalgumui su moksliniu metodu.

Todėl, kai 1917 m. abu broliai sugrįžo į Maskvą, jie jau turėjo aiškią ateities meno koncepciją. Tačiau iš Norvegijos parsivežti jų kūriniai — 1916 m. Gabo „Biustas" ir „Moters galva" (pastarasis dabar Niujorko moderniojo meno muziejuje) jokiu būdu nebuvo abstraktūs, nors paveikti kubizmo, ypač Archipenkos metodo derinti tokias medžiagas kaip stiklą ir metalą. Iš tikrųjų Gabo tvirtino, kad niekuomet nelaikė savęs abstrakcionistu ir yra nusistatęs nevartoti sąvokos „abstrakcija" mene[16]. Kai Gabo ir Pevsner susidūrė su Malevičiaus suprematizmu, iš karto kilo daug nesutarimų, kuriuos reikėjo išspręsti. Gabo labai gyvai aprašė tuomet Maskvoje susibūrusių dailininkų diskusijas, „kur kiekvienas šį tą paaiškindavo apie kito kūrybą. Mūsų nenuilstama veikla apėmė tiek teorinius, tiek praktinius eksperimentus mokyklų dirbtuvėse ir menininkų studijose. Mokyklos salėje vykdavo nuolatinės atviros diskusijos... ir visa tai — karo ir pilietinio karo, visiško skurdo ir politinės kovos sumaištyje"[17].

Galiausiai Pevsner ir Gabo perėmė Malevičiaus bedaikčio meno idėjas, bet siekė dinamiškesnės ir erdvesnės meno sampratos: suprematizmas, apsiribojantis pagrindinėmis formomis ir grynomis spalvomis, buvo per daug siauras. Žymiai ryžtingiau jie atmetė funkcionalistinį arba gamybinį Tatlino grupės požiūrį į meną. Gabo pasakoja: „Ideologiniai Tatlino ir mūsų grupių nesutarimai tiktai pagreitino atvirą skilimą, apie kurį buvome priversti pareikšti viešai. Tatlino grupė ragino iš viso panaikinti meną, kaip estetizmo atgyveną, priklausančią kapitalistinės visuomenės kultūrai, ir kvietė dailininkus, kuriančius erdvines konstrukcijas, mesti tą savo „užsiėmimą" ir pradėti gaminti daiktus, reikalingus materialinei žmogaus gerovei — daryti kėdes ir stalus, mūryti krosnis, namus ir pan. Mums visiškai nepriimtinas šis materialistinis ir politinis požiūris į meną, ir ypač tas nihilizmas, kurį jie prikėlė iš praėjusio amžiaus aštuntojo dešimtmečio"[18].

Tada Pevsner ir Gabo išleido manifestą. Jo pasirodymo data — 1920 m. rugpjūčio 5 d., o svarbiausias teiginys, kaip aiškino Gabo, buvo tas, kad menas yra absoliuti vertybė, nepriklausanti nuo visuomenės, kurioje funkcionuoja, kad ir kokia ji būtų — kapitalistinė, socialistinė ar komunistinė. „Menas visuomet bus gyvas, nes jis yra viena iš reikalingiausių žmonijos patirties išraiškų ir svarbi bendravimo priemonė. Kitas svarbus mūsų manifesto teiginys tvirtina, kad erdvė ir laikas yra konstruktyvių menų stuburas"[19].

Reikėtų trumpam atkreipti dėmesį į šias diskusijas: nors jos vyko Maskvoje 1917—1922 m., iš esmės problemos lieka tos pačios, o jų sprendimas lemia meno raidą ateityje. Abiejų Maskvos grupių prieštaravimai apie 1922 m. jau buvo aiškiai nesutaikinami, tačiau nei vienai jų nebuvo lemta pasiekti pergalę. Tiek suprema-

tistus, konstruktyvistus, tiek produktyvistus ir kitus, panašius į juos, Rusijos vyriausybė toleravo, nes tuo metu buvo užsiėmusi svarbesnėmis neatidėliotinomis problemomis. Kai pagaliau vyriausybė sužinojo apie ginčą, nei ji, nei jai atstovaujantys kareiviai, valstiečiai ir gamyklų darbininkai nesigilino į tokias estetikos subtilybes. Jiems reikėjo meno, kurį suprastų visi,— anekdotinio meno, o tiksliau — akademinio; ir kadangi visos jėgos buvo mobilizuotos Sovietų valdžiai įtvirtinti, tai ir meno jie norėjo propagandinio, tarnaujančio revoliucijai. Niekas nesigilino, kad patys menininkai laikė savo kūrybą iš esmės revoliucinga ir derančia naujajai visuomenei. Kas gi buvo tie menininkai? Juk ne darbininkai proletarine prasme, o veikiau Vakarų buržuazijos atplaišos, galbūt anarchistai, bet kuriuo atveju — triukšminga ir nepatikima mažuma! Žaidimas buvo baigtas, ir dailininkai tai suprato. 1922 m. Gabo išvyko į Berlyną su Rusijos meno paroda, kurią ten siuntė naujoji vyriausybė. Į Maskvą jis niekada nebesugrįžo, o po metų į Berlyną pas jį persikėlė ir Pevsner. Tais pačiais metais Kandinskij išvyko pas Gropiusą į Veimarą. Iš tų, kurie liko Maskvoje kaip Tatlin, tai jie tapo pramonės dizaineriais arba, kaip Malevič, nugrimzdo į nežinią ir skurdą. Daugelio jų likimas nežinomas.

Gabo dešimt metų gyveno Berlyne, paskui trejus metus Paryžiuje. 1935 m. jis įsikuria Londone ir dešimt metų praleidžia Anglijoje. 1946 m. iš Anglijos visam laikui išvyksta į JAV, gauna Amerikos pilietybę. Pevsner, kurio tolesnį kūrybinį kelią nulėmė susitikimas su Marceliu Duchampu Berlyne 1922 ar 1923 m., metė tapybą ir pasinėrė į konstruktyvistinę skulptūrą. 1923 m. spalyje jis grįžo į Paryžių, kur 1930 m. priėmė Prancūzijos pilietybę ir gyveno ligi mirties.

Kadangi konstruktyvizmas suvokiamas kaip dėsninga tradicinės skulptūros tąsa, apie jį, regis, nepriklausytų kalbėti šioje moderniosios tapybos istorijoje; tačiau nors ir Pevsner, ir Gabo dažnai kalbėdavo apie save kaip apie skulptorius ir yra kritikų ir publikos laikomi skulptoriais, iš tiesų jie ieškojo ir atrado tokią meninę formą, kuri laužo visas ligtolines meno sampratas. Pevsner rašė:

„Gigantiškos šiuolaikinio pasaulio konstrukcijos, stulbinantys mokslo atradimai pakeitė pasaulio veidą, o menininkai kelia naujas meno idėjas ir ieško naujų formų. Revoliucija, kurią išgyvena menai ir jausmai, atvers naują pasaulį, apie kurį dar menkai tenutuokiame. Vos atvykę, Gabo ir aš stojome į naują ieškojimų kelią, kuris veda į visų plastinių menų — tapybos, architektūros ir skulptūros sintezę. [...] Visai ne fantazija manyti, kad po mūsų vėl būsianti žmonijos istorijoje didžių kolektyvinių darbų epocha; jos plačias urbanistines erdves užpildys tikrai įspūdingos konstrukcijos“[20].

Šita „visų plastinių menų sintezė“, kurioje visos tradicinės Renesanso kategorijos išnyksta vieningame architektoniniame konstruktyvios veiklos komplekse, buvo ir mūsų laikų architektų Walterio Gropiuso (1883—1969), Mies van der Rohe'ės (g. 1886) ir Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret, 1887—1965) idealas. Plastinių menų sintezės idealas ir paskatino Gropiusą įkurti Bauhauzą; van Doesburgo ir kitų „De Stijl“ narių idealas buvo tas pats. Bendras tikslas ištisam dešimtmečiui subūrė įvairių sričių menininkus į Bauhauzą. Pirmame jų atsišaukime,

pasirodžiusiame 1919 m., skelbiama, kad visus menus suvienys *pastatas* („Bauhaus").

„Architektai, tapytojai, skulptoriai turi įsisavinti naują pastato, kaip vienijančios visumos, sampratą. Tik tada jų kūryba prabils architektonine dvasia, kurios yra netekęs „saloninis menas". *Architektai, skulptoriai, tapytojai, visi mes turime imtis amatų.* [...] Įkurkime *naują amatininkų gildiją*, atmesdami visus klasinius prietarus, kurie iškelia tuščiagarbišką barjerą tarp amatininko ir menininko. Visi kartu planuokime ir kurkime ateities pastatą, kuris į vieningą visumą sujungs architektūrą, skulptūrą ir tapybą ir kurį vieną dieną milijonai darbo rankų iškels ligi dangaus tarsi krištolinį naujo tikėjimo simbolį"[21].

Ši drąsi svajonė buvo sutriuškinta apsukrių politikų machinacijų, tačiau pats Bauhauzas tapo tikru kūrybos, konstruktyvumo simboliu ekonominės ir politinės sumaišties amžiuje ir išliko tokiu simboliu lig šiol. Per keturiolika savo gyvavimo metų jis ne tik dvasiškai palaikė ir tapo pragyvenimo šaltiniu tokiems kūrybingiems menininkams kaip Klee, Feininger ir Oscar Schlemmer (1888—1943), bet taip pat Johanneso Itteno (g. 1888) ir Josefo Alberso (g. 1888) mokymo dėka pirmą kartą buvo sudarytas dizaino pagrindų kursas, pagal kurį galima ruošti pramoninės dailės specialistus industrinėje visuomenėje. Pirmąkart buvo atrastas fundamentalus ryšys tarp abstraktaus meno principų ir masinės produkcijos dizaino.

Gropiusui kuriant Bauhauzą Veimare, tuo pat metu Rusijoje panašiais principais vadovavosi Lazar (El) Lissitskij (1890—1941), iš pradžių dirbęs Vitebske, paskui — Maskvoje. 1921 m. jis siunčiamas į Berlyną užmegzti ryšius su Vakarų dailininkais ir po kurio laiko jau aktyviai bendradarbiauja su Mies van der Rohe, Theo van Doesburgu, Hansu Richteriu ir kitais. 1923 m. Richter drauge su Werneriu Graeffu, Doesburgu ir Miesu įkūrė dar vieną grupę, pavadintą „G", prie kurios prisišliejo Gabo, Lissitskij ir dar keli dailininkai bei architektai. Prie grupės prisijungė ir vengras Laszlo Moholy-Nagy (1895—1946), atvykęs į Berlyną 1920 m. jau įkvėptas konstruktyvizmo idėjų. 1923 m. Moholy-Nagy pradėjo dirbti Bauhauze, ir būtent jis išplatino Bauhauzo idėjas Amerikoje, nes 1938 m. tapo naujojo Bauhauzo Čikagoje direktoriumi. Faktiškai visi šio judėjimo vadai bei daugelis mokinių (Gropius, Mies van der Rohe, Richter, Lyonel Feininger, Herbert Bayer, Marcel Brauer, Gyorgy Kepes) turėjo palikti Europą ir įsikurti Amerikoje.

O Paryžius, nepaisant visų Le Corbusier pastangų, atkakliai laikėsi „saloninio meno". Dar prieš karą kubistinė „Auksinės padalos" mokykla, atstovaujama Gleizeso ir Metzinger, perėjo prie „grynų" abstrakcijos formų. Tuoj po karo Le Corbiusier ir Amédée Ozenfant išleido purizmo manifestą „Po kubizmo" („Après le Cubisme")[22]. Jis buvo nukreiptas prieš dekoratyvines kubizmo tendencijas, prieš jausmingumo kultą ir ragino kurti gryną ir „tikslų" it mašina meną. Šiuolaikiškumo dvasiai apibūdinti buvo pasirinktas žodis *purizmas*. Ateities meno kūrinys turėtų būti ne atsitiktinis, išskirtinis, impresionistiškas, ne organiškas, vaizdingas ir t.t., bet priešingai — apibendrintas, statiškas, išreiškiantis gamtos pastovumą. Aiškumas, tikslumas, laikymasis bendros koncepcijos — tai naujojo meno

idealai. 1920 m. pasirodė tokius meno idealus propaguojantis žurnalas „Nauja dvasia" („L'esprit nouveau") ir, be jokios abejonės, galima tvirtinti, kad 1920—1925 m. puristai padarė lemiamą įtaką abstrakčiojo meno raidai Europoje ir Amerikoje. Tačiau purizmas dar neatsisakė daikto: jis iškėlė stiliaus ir technikos idealą, išgrynindamas patį motyvą. Vis dėlto Paryžiuje atsirado ir nefigūrinio meno mokykla, o 1932 m. gausią grupę, pavadintą „Abstrakčioji kūryba" („Abstraction-Création") sukūrė Antoine Pevsner ir Gabo. Ji toliau propagavo išimtinai nefigūrinį abstraktųjį meną, tačiau iš esmės tai buvo skulptorių ir tapytojų grupė, kuri nesiekė plastinių menų sintezės, buvusios Bauhauzo ar „De Stijl" idealu. Daugių daugiausia jų kūryboje susipynė skulptūros ir tapybos technikos — tokį derinį pirmasis pritaikė Picasso 1912 m. „konstrukcijose" iš medžio, popieriaus ir kitų medžiagų, o jo atradimu vėliau labai vaisingai pasinaudojo kiti dailininkai. Daugelis šios rūšies konstrukcijų yra kūrybiniai eksperimentai, dekoratyvinės arba šokiruojančios žiūrovą siurrealistinės kompozicijos, bet, pažvelgę į tapytojo Beno Nicholsono (g. 1894) kūrybos raidą, matysime, kaip konstruktyvus elementas pakeitė pačią paveikslo sampratą. Pradėjęs kaip didelio žavesio dekoratyvus tapytojas, vėliau Nicholson buvo veikiamas įvairių „puristinių" įtakų, iš kurių stipriausią poveikį jam padarė Mondrian ir galbūt Arp. Tuomet jo paveiksluose atsirado „reljefas", kurį jo kūryboje matome lig šiol. Reljefą reikia suprasti pačia tiesiogine prasme — geometrinė paveikslo paviršiaus sąranga perteikiama ne spalvomis, o nevienodais lygiais, kurie išpjaunami lentos plokštumoje. Labai subtilūs lygių skirtumai tarp atskirų kompozicijos dalių sukuria abstraktų vaizdą, kartais paryškinamą pieštuku įbrėžtu apskritimu ar kuria kita detale.

Ar toks reljefas yra tapyba, ar skulptūra? Klausimas pasirodys dar keblesnis, kai pereisime nuo raižytų reljefinių kūrinių prie to paties dailininko tapybos, kur visas spalvų išdėstymas, pusiausvyra ir tarpusavio ryšiai grindžiami architektonine tapybos samprata, tai yra spalvomis disponuojama tarsi reljefe. Skulptūrinė erdvės samprata paveikė erdvinę tapybos sampratą.

Tai nėra ta menų sintezė, kurios siekė van Doesburg, Le Corbusier, Gropius, bet tai labai nuosaikus žingsnis šia linkme. Kitas anglų dailininkas, aktyviai kreipęs savo kūrybinius ieškojimus būtent šia linkme, buvo Victor Pasmore; be to, Pasmore neseniai buvo sukūręs architektūrinius projektus, kurie visai atitinka 1919—1928 m. Bauhauzo siekimus. Plastinių menų sintezės idealas tebegyvas, bet sunkia kaina ir nusivylimais įgyta patirtis Veimare, Dasau, Harvarde, Čikagoje ir kitur tik patvirtina,kad gyvos meno idėjos negali iš karto pakeisti visuomenės, kuri tebesilaiko senų politinių ir ekonominių pažiūrų. Menininkas sukuria originalų ir universalų vaizdinį, kuris lyg kristalas metamas į amorfišką gyvenimo sūkurį ir labai lėtai, beveik nepastebimai perduoda savo tvarką ir aiškumą jį supančiam chaosui.

Po Antrojo pasaulinio karo abstraktaus meno vaidmuo Paryžiuje visą laiką augo. Įkuriamas kasmetinis salonas „Naujoji tikrovė" („Réalités Nouvelles"), pirmąkart akivaizdžiai patvirtinęs vis stiprėjantį abstraktaus meno judėjimą šiame mieste, kur nuo 1933 m. iki šiol didžiulę įtaką menui darė Kandinskij ir Alberto Magnelli (g. 1888 Florencijoje). Prie „Naujosios tikrovės" prisijungė labai daug menininkų,

visų ir nesuminėsi — tai Jean Piaubert (g. 1900), Serge Poliakoff (g. 1906 Maskvoje), Victor de Vasarely (g. 1908 Vengrijoje), Jean Deyrolle (g. 1911), Natalia Dumitresco (g. 1915 Rumunijoje), Alexander Istrati (g. 1915 Rumunijoje), Jean Dewasne (g. 1921). Nuo 1949 m. iki šiol Gegužės salone („Salon de Mai") eksponuojamas abstraktusis menas; savo kūrybos parodas čia rengė Carles Lapicque (g. 1898), Geer van Velde (g. 1898), Andrej Lanskoj (g. 1902 Maskvoje), Léon Gischia (g. 1904), Maurice Estève (g. 1904), Jean Bazaine (g. 1904), Maria Elena Vieira da Silva (g. 1908 Lisabonoje), Gustave Singier (g. 1909), Raoul Ubac (g. 1911), Alfred Manessier (g. 1911) ir Jean Paul Riopelle (g. 1924 Monrealyje). Gegužės salono parodose atsiveria visa abstraktaus meno stilių įvairovė; kai kurie dailininkai nutolo nuo griežtų Kandinskio ir Magnelli kompozicijų, labiau pritapdami prie ekspresionistinės abstrakcijos, bet šios meno srovės kilmę ir tikslus aptarsime jau kitame skyriuje.

Septintas skyrius

# VIDINĖS BŪTINYBĖS MENO KILMĖ IR RAIDA: ABSTRAKTUSIS EKSPRESIONIZMAS

1912 m. ir vėl Miunchene Wilhelm Worringer išleido antrą knygą „Gotikos formos problemos" („Formprobleme der Gothik")[1], kuri padarė šiuolaikinio ekspresionizmo raidai tokį pat poveikį kaip „Abstrakcija ir įsijautimas" — abstrakcionizmo plėtotei. Worringer davė vokiečiams tai, ko jie taip ilgai laukė — estetiniu ir istoriniu požiūriu pateisino meną, tolimą klasicizmui ir nieko bendra neturintį su Paryžiaus ir Viduržemio jūros kraštų tradicija. Dar Renesanso epochoje išryškėjo, kad Šiaurės Europos tautos jau nuo seno kuria visai kitokį meną, kurį pradžioje su panieka pavadino gotikiniu. Skirtingą stilių nesunku buvo aiškinti kitokiomis klimato ir ekonomikos sąlygomis, tačiau Worringer eina toliau ir vadina jį neišvengiamu: stilius — tai pats žmogus, Šiaurės žmogus. Prieš giedrą ir džiaugsmingą klasikinį meną stoja kitas menas — nerimastingas ir įsibaiminęs „gotiškojo pasaulio ekspresijos transcendentalizmas". Worringer teigia, kad visais žmonijos istorijos laikotarpiais žmogaus troškimas kurti reiškė norą išreikšti santykį su jį supančiu pasauliu, o Šiaurėje šis supantis pasaulis, niūrus, šaltas ir tamsus, visuomet žadino nesaugumo ir baimės jausmus. Worringer tyrinėja Šiaurės Europos meno kilmę ir raidą ir parodo, kaip tas menas savo ryškiomis linijomis tampa vyraujančios pasaulėjautos rodikliu. Su didžiausiu patosu ir nerimu gotikos dvasia atsiskleidžia visose meno srityse — ne tik ornamentikoje ir architektūroje, bet netgi aliteracinėje eilėdaroje ir pasikartojančiuose Šiaurės poezijos priedainiuose. Anot autoriaus, pagrindinis Šiaurės žmogaus pasaulėjautos bruožas — metafizinis nerimas, kuriam visai nepasiekiami išskirtiniai klasikinio meno požymiai — giedra ir aiškumas, todėl, susitaikęs su savo dalia, nerimą ir neviltį įkaitina iki kraštutinumo, kad galiausiai priblokštas išsivaduotų katarsyje"[2].

Worringerio argumentais galima pagrįsti ne tik 1912 m. Miunchene gimusias meno sroves, bet ir visą mūsų amžiaus ekspresionizmo raidą Europoje ir Amerikoje. Nesunku būtų surasti paralelių literatūroje (Joyce'o prozos kūriniuose „Ulisas" ir „Finegano šermenys"; Bertholdo Brechto pjesėse ir Ezra Poundo, Williamo Carloso Williamso, Boriso Pasternako poezijoje); netgi šiuolaikinėje architektūroje (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Luigi Nervi) matome tą patį neramų linijinį kontūrą ir įmantrią konstrukciją[3].

Tokia teorija yra pakankamai plati, kad apimtų ir kai kurias ankstesniuose skyriuose jau aptartas sroves. Akivaizdu, kad futurizmas ir siurrealizmas perteikia tą patį metafizinį nerimą, ir šio plačiai pasaulyje paplitusio reiškinio jau nebegalima priskirti vien tik Šiaurės arba germanų tradicijai. Iš tiesų Kandinskio suformu-

luota ekspresionizmo teorija yra universaliai pritaikoma teorija: ji susijusi ne su kokios vienos etninės grupės ypatumais, o su žmogaus psichologija apskritai. Meno kūrinys, sako Kandinskij, yra išorinė vidinės būtinybės išraiška, ir nors Worringer gal prieštarautų, kad vidinę būtinybę nulemia tam tikra gyvenimo aplinka, tačiau, pažvelgę į šiuolaikinį pasaulį, matysime, kad jau išsitrynė griežtos viduramžių valstybių sienos. Metafizinis nerimas dabar yra globalinė žmonijos būsena.

Vieną tautą nuo kitos (kaip ir vieną žmogų nuo kito) dabar skiria tik tai, kokiu laipsniu suvokiamas egzistencinis nerimas. Galime sakyti, kad konstruktyvizmas buvo nesąmoningas šios dvasinės būsenos išgryninimas, moderni gotikinio linijinio ornamento ir transcendentinės architektūros paralelė. Ta pati scholastinė tendencija ryškėja filosofiniuose Wittgensteino veikaluose ir estetinėse Mondriano teorijose. Tačiau tikro ekspresionizmo tikslas yra sąmoningai išreikšti tą nerimą, kurį taip pat juntame fovizme, kubizme, futurizme, siurrealizme ir tose srovėse, kurių šaknų reikėtų ieškoti Skandinavijoje ir Vokietijoje ir kurios istorine prasme tiksliausiai įkūnijo ekspresionizmo siekimus"[4].

Nors terminą „ekspresionizmas" imta vartoti tik nuo 1911 m., retrospektyviai jis tinka ir ankstesnei „Tilto" grupės kūrybai apibūdinti; žinoma, kalbant apie ekspresionizmo raidą, negalima pamiršti tų Vokietijos dailininkų, kurių kūryba aptarta antrajame skyriuje. „Tilto" grupė iširo 1913 m., bet tuoj pat Miunchene ėmė formuotis nauja grupė. Nuo 1892 m. šiuolaikinis menas Bavarijos sostinėje tapatinamas su grupe „Secesija", kuriai priklausė ir vokiečių impresionistai Slevogt ir Corinth. Kai Kandinskij atvyko į Miuncheną 1896 m., „Secesija" jau buvo bežengianti į Jugendstil stadiją. Dar 1901 m. minėtos grupės viduje Kandinskij įkūrė grupę „Phalanx" ir nutapė savo romantišką paveikslą „Mėlynasis raitelis" („Der Blaue Reiter"). „Phalanx" gyvavo iki 1904 m. Kandinskij nenutraukė visų ryšių su „Tilto" grupe (1907 m. dalyvavo jos parodoje), bet dalyvaudavo „Secesijos" parodose. Kaip matome, jau nuo 1909 m. Kandinskij ieškojo iš esmės naujos meno sampratos, kuri neturėjo nieko bendra nei su „Secesijos" tradicijomis, nei su agresyviu „Tilto" grupės realizmu. Atėjo laikas pergrupuoti kūrybines jėgas, ir pirmiausia šitai pasireiškė atotrūkiu nuo „Secesijos". 1909 m. rudenį atsiskyrę dailininkai įkūrė Naujųjų dailininkų asociaciją (*Neue Künstlervereinigung*). Dailininkai atskalūnai maža teturėjo bendra vienas su kitu, išskyrus norą laisvai eksperimentuoti; į naują grupę įėjo Kandinskij, Javlenskij, Javlenskio draugė Marianne von Verefkin, Alfred Kubin (1877—1959), Alexander Kanoldt (1881—1947), Adolf Erbslöh (1881—1947) ir Karl Hofer (1878—1955). Į antrąją parodą (1910) dalyvauti pakviečiamas Le Fauconnier, ir taip užmezgami, kaip minėta, labai reikšmingi ryšiai tarp Vokietijos ekspresionistų ir Prancūzijos kubistų. Antrojoje parodoje eksponuojama Rouault, taip pat Picasso bei Braque'o tapyba. Dailininkų asociacija, besiremianti daugiau praktiniais darbais, o ne bendra ideologija, sutraukė į Miuncheną visas naujojo Europos meno pajėgas. Tačiau perdėm katalikiškais principais besivadovaujanti bendruomenė negalėjo būti labai tvirta, galiausiai, kaip dažnai tokiose organizacijose atsitinka, kilo nesutarimų dėl kūrybos vertinimo. Kai 1911 m. rudenį asociacijos žiuri atmetė vieną iš Kandinskio paveikslų, jis tai

suvokė kaip ženklą išeiti iš asociacijos, kurioje buvo artimai susibičiuliavęs su Marcu ir Macke. Kandinskis drauge su Kubinu, Marcu ir Münter viešai pareiškė atsiskirią. Marc tuoj pat ėmėsi kurti naują kūrybinę sąjungą, kuri, konkuruodama su trečiąja Naujųjų dailininkų asociacijos paroda, surengė savo parodą. Į grupę, be Kandinskio, Marco, Macke ir pakviestų užsieniečių Henri Rousseau bei Roberto Delaunay, įėjo Albert Bloch, Heinrich Campendonk, Gabriele Münter, J. B. Niestle ir Arnold Schönberg (kompozitorius, tuo metu dar ir tapęs).

Naujoji grupė pagal jau minėtą Kandinskio paveikslą pasivadino „Mėlynuoju raiteliu" („Der Blaue Reiter") dėl nelabai reikšmingos priežasties[5]. Keturiasdešimt penkerių metų amžiaus Kandinskij, atrodo, su pasitenkinimu užleido vadovo postą savo energingam trisdešimt vienerių metų mokiniui Marcui. Dar jaunesnis Macke irgi darė stiprią įtaką grupės viduje. Mums telieka išsiaiškinti, kaip šie du jauni menininkai paveikė naują meno sampratą, kuri dar buvo neišreikšta Kandinskio to meto kūryboje ir buvo išdėstyta tik po metų išėjusioje jo knygoje.

Teoriniu ar estetiniu požiūriu abu jauni tapytojai galbūt neatrado nieko nauja, tačiau jų romantiška pažiūra į meną aiškiai nesiderino su kai kurių „Tilto" grupės dailininkų propaguojamu „naujuoju realizmu, turinčiu socialistinį atspalvį"[6]. Tikriausiai jie laikėsi simbolinės spalvų teorijos, domėjosi primityviuoju, liaudies ir vaikų menu, tačiau geriausiai įprasminęs visos grupės kūrybą universalaus mąstymo dailininkas Kandinskij irgi domėjosi visais šiais dalykais. Beje, Marco, Macke ir Campendonko kūrybos kryptį labai paveikė prancūzų dailininkų Rousseau, Delaunay, Le Fauconnier romantizmas. Kai 1912 m. prie grupės prisijungė Klee, atrodė, kad jis darniai sutaikys visus dailininkų prieštaravimus, ir kai kas gali tvirtinti, kad Klee, o ne Kandinskij, buvo tikrasis Mėlynasis raitelis, nuosekliausiai atspindėjęs grupės siekius. Marc ir Macke žuvo kare, neužbaigę savo kūrybinio kelio, o Campendonk taip ir nepakilo virš žavaus, bet iš esmės dekoratyvaus liaudies meno idealo. Išlikę Marco užrašai liudija, kad jis būtų nuėjęs su Kandinskiu visą kelią iki abstraktaus ekspresionizmo, tačiau, kai Marc teigia, kad jo tikslas — atskleisti „vidinę dvasinę gamtos pusę", jis akcentuoja *gamtą*, o Kandinskij, kalbėdamas apie meną kaip vidinės būtinybės išraišką, turi galvoje dvasinį *žmogaus* aspektą. Žinoma, galima įrodinėti, kad žmogus ir gamta paklūsta tai pačiai realybės tvarkai ir kad mene ne taip svarbu vienas ar kitas šios realybės aspektas, o svarbu tik tai, kokiu laipsniu dailininkas suvokia, pagauna tą visumos aspektą. Tačiau ypatinga šiuolaikinės tapybos kryptis, kurią bandysime pagvildenti šiame skyriuje, perteikia žmogaus dvasinę būseną, ir gamta joje svarbi tik tiek, kiek jos transformacijos tą būseną padeda atskleisti. Šis faktas (veikiau tendencija) parodo esminį skirtumą tarp „Mėlynojo raitelio" ir „Tilto" grupių.

Nepaisant šio esminio skirtumo, kai kurie „Tilto" dailininkai buvo pakviesti dalyvauti antrojoje „Mėlynojo raitelio" parodoje, kuri įvyko 1912 m. pavasarį Miunchene. Parodoje apsiribota tik grafikos darbais ir akvarelėmis,— technikomis, labai populiariomis tarp „Tilto" grupės dailininkų, kurie reprezentavo apie šimtą trisdešimt Nolde'ės, Pechsteino, Kirchnerio, Heckelio ir Muellerio kūrinių. Tačiau šioje antrojoje parodoje jau nesilaikyta stiliaus vienovės — greta vokiečių daili-

ninkų galima buvo pamatyti prancūzų kubizmo lyderius, kelis rusų dailininkus (Gončarovą, Larionovą, Malevičių) ir naują šveicarų grupę „Modernioji draugija" („Der moderne Bund"), kuriai priklausė Klee ir Arp. Parodoje buvo atstovaujama beveik visoms modernizmo srovėms: fovizmui, kubizmui, futurizmui, rajonizmui, suprematizmui ir, žinoma, ekspresionizmui. Dar didesniu eklektiškumu pasižymėjo tą patį 1912 m. pavasarį Marco ir Kandinskio išleistas „Mėlynojo raitelio almanachas", kuriame reprodukuota Bavarijos tapyba ant stiklo, rusų liaudies menas, viduramžių dailė, kinų ir japonų piešiniai bei medžio graviūros, Afrikos kaukės, ikikolumbinė skulptūra ir tekstilė, vaikų piešiniai ir pan. Almanacho antrojo leidimo pratarmėje Marc rašė: „Įdėmiai peržiūrėjome visą praeities ir dabarties dailę. Išsirinkome tik tokį meną, kuris nesuvaržytas konvencionalumo. Su nuoširdžia meile žiūrime į visus meninės išraiškos būdus, kurie gimsta patys savaime, tik savimi gyvi ir nesinaudoja įpročio ramentais. Kada tik pamatydavome plyšelį konvencionalumo luobe, jis išsyk patraukdavo mūsų dėmesį, nes mes tikime vidinėmis jėgomis, kurios kada nors išsiverš į dienos šviesą"[7].

„Vidinės jėgos, kurios kada nors išsiverš į dienos šviesą": „Mėlynasis raitelis" pirmą kartą pabandė atskleisti, kad meno esmė — tai, kas suteikia menui jėgą ir gyvybę, yra ne kompozicijos principai ar koks tobulumo idealas, bet tiesioginė jausmo išraiška, jausmą atitinkanti forma, kuri spontaniška kaip gestai ir tvirta it uola. „Kurti formas — vadinasi, gyventi. Ar vaikai, kūryboje atvirai išreiškiantys savo jausmus, nėra didesni kūrėjai už graikų formų mėgdžiotojus? Ar pirmykščio dailininko kuriamos formos stiprumu neprilygsta žaibo formai?"[8]

Tokia išraiškos teorija buvo pakankamai plati, kad aprėptų visą „Mėlynojo raitelio almanache" pateikto meno įvairovę; per šiuos dvejus svarbius metus nuo 1912 m. pavasario iki karo pradžios 1914 m. rudenį Vokietijoje iš esmės pasikeitė teorinė meno samprata. Ją maitino visa Europa ir tokios parodos kaip 1913 m. pirmasis vokiečių Rudens salonas Berlyne, kuris, siekdamas tapti visuotiniu, pateikė „visų šalių kūrybinio meno apžvalgą", ir turbūt nė viena vėlesnė Europos paroda savo apimtimi ir įvairove neprilygo šiai iki pat 1958 m. Briuselyje surengtos Pasaulinės tarptautinės parodos, skirtos modernizmo penkiasdešimtmečiui, kuri buvo beveik tokio pat dydžio. Herwartho Waldeno įžvalgumą patvirtina tai, kad jo pakviesti į 1913 m. saloną dailininkai Chagall, Delaunay, Léger, Metzinger, Gleizes, Marcoussis, Picabia, Balla, Carrà, Severini, Boccioni, Russolo, Gončarova, Larionov, Kokoschka, Mondrian, Klee, Feininger, Marsden Hartley, Javlenskij, Kubin, Marc, Campendonk, Kandinskij, Macke, Arp, Max Ernst, Willi Baumeister ir Archipenko — vėliau susilaukė didelio pripažinimo. Buvo įtrauktas net Rousseau, kaip „pirmtakas".

Jaunesnės kartos dailininkus kaip Marcą ir Macke ši paroda šiek tiek išmušė iš vėžių, tačiau galiausiai nugalėjo Kandinskio teorija ir Delaunay „spalvų dinamizmas", vedę link tokio meno, kurį dabar vadiname abstrakčiuoju ekspresionizmu. Netgi vyresnės kartos ekspresionistai Christian Rohlfs ir Emil Nolde, savo kūryboje rėmęsi jausminiu ir simboliniu spalvų poveikiu, sutiko, kad spalva galinti tapti visai nepriklausoma — ji turi visa, kas reikalinga, siekiant plastiškai perteikti „vi-

dinę būtinybę" — žodžiais nenusakomą įžvalgą, nepaaiškinamą intuiciją, giliausius jausmus, t.y. visa tai, kas sudaro „sielos gyvenimą". Tokios meno pažiūros pasaulinio karo išvakarėse Vokietijoje išsirutuliojo į dvi kūrybos laisvės sampratas: laisvę transformuoti realias formas, arba *motyvą*, kol jis atitiks neišreikštus jausmus, ir laisvę kurti visai naujas formas *be motyvo*, kurios perteiktų tuos pačius neišsakytus jausmus. Realaus objekto transformacijos arba deformacijos keliu pasuko „Tilto" grupė, o karo ir pokario metais šią kryptį tęsė Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel, Pechstein, Mueller ir Nolde; taip pat šiai meno krypčiai priklausė, tegu ir neremdami visų jos idealų, dailininkai Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Karl Hofer, Javlenskij, Kubin, Soutine, Rouault, Rohlfs, George Grosz, Max Beckmann, belgų ekspresionistai (James Ensor, Constant Permeke, Jan Sluyters, Gustave de Smet) ir kitų kraštų dailininkai kaip meksikietis Rufino Tamayo (g. 1899) ir amerikiečiai John Marin (1870—1953), Ben Shahn (g. 1898), Abraham Rattner (g. 1895), Jack Levine (g. 1915).

Kadangi šiuo keliu pasukę dailininkai kūrybos motyvu renkasi žmogaus figūrą ir paverčia ją elementarių jausmų rodikliu, jų meną imta vadinti Naujuoju objektyvumu (Neue Sachlichkeit)[9].

Kai kuriais atžvilgiais Diego Rivera'os (g. 1886), Edouard Pignon (g. 1905), Clemente'o Orozco (1883—1949) ir Renato Guttuso (g. 1912) kūryboje šis menas siejasi su politinius idealus keliančiu socialistiniu realizmu[10].

Daug sunkesnį, kupiną dvejonių ir netikėtumų kelią pasirinko Kandinskij ir, galima tuo neabejoti, būtų pasirinkę Marc ir Macke. 1914 m. nutapytas Marco paveikslas „Kovojančios formos" (Bavarijos paveikslų galerija, Miunchenas) jau yra toks pat abstraktus kaip ir vėlesni ekspresionizmo kūriniai.

Po Rusijoje patirtų išgyvenimų Kandinskij, kaip minėta, pasirinko individualų kūrybos kelią, kuris tačiau visuomet buvo artimas ir Klee. Klee ir Kandinskio kūryboje atsispindi visos ateities meno išraiškos galimybės: didžiuliame šių dviejų tapybos meistrų palikime galima įžvelgti visų abstrakčiojo ekspresionizmo tipų, gyvavusių jo raidoje nuo 1914 m. iki šių dienų, prototipus. Jie iki galo ištyrė plastinės sąmonės ribas, kiek tas ribas sąlygojo mūsų laikmetis.

Dabar pasekime pirmąjį kelią, kurį po Pirmojo pasaulinio karo pasirinko „Tilto" grupės dailininkai ir garsūs tapytojai individualistai Nolde, Soutine ir Kokoschka. Visi „Tilto" grupės dailininkai liko gyvi per karą, ir kai kurie iš jų kaip Max Pechstein ir Otto Mueller dalyvavo kuriant organizaciją svarbiausioms atstatymo problemoms spręsti. Ji buvo pavadinta Lapkričio sąjunga (*Novembergruppe*) ir subūrė bendram darbui architektus, muzikantus, kino režisierius, teatralus, tapytojus ir skulptorius. Prisijungė iš Ciuricho sugrįžę dadaistai Viking Eggeling ir Hans Richter; architektai Walter Gropius ir Erich Mendelsohn taip pat buvo čia; kompozitoriai Hindemith, Krenek ir Berg; apskritai visų tapybos srovių atstovus — tiek ekspresionistus, kubistus, futuristus, tiek realistus suvienijo viltis „sukurti ir įgyvendinti [...] labai plačią programą, kurią įdiegti galima tik bendromis visų meno centrų dorų žmonių pastangomis" — programą, kuri užmegztų „glaudžiausius saitus tarp meno ir žmonijos"[11]. Tai buvo revoliucinis laikotarpis ir politikoje, ir

mene, todėl politiniai pokario Vokietijos dailininkų motyvai atsispindi to meto deklaracijose ir solidarumo pareiškimuose. Socialinė kritika suskambo ypatinga kartėlio ir nevilties gaida George'o Groszo (1893—1959) ir Otto Dixo (1891—1969) kūryboje, tačiau ne mažiau kritiški buvo ir kiti dailininkai, kaip, sakykime, Ludwig Meidner (1884—1966).

Toks platus judėjimas negalėjo būti darnus, ir netrukus realistai suvokė, kad skiriasi nuo superrealistų — argi galima kalbėti apie vieningas estetines Arpo ir Otto Dixo arba Maxo Ernsto ir Maxo Beckmanno pažiūras. Iškilo kūrybos prasmės problema: vieni dailininkai savo kūrybos jėgą nukreipė į socialinę (nebūtinai politinę) kovą, o kiti pasišventė pačios realybės prigimties ir savo neramios sielos tyrinėjimui. Pirmoji nuostata vedė į „naująjį objektyvumą", arba naująjį daiktiškumą, kurio tipiškiausi atstovai yra Dix, Grosz ir Beckmann; antroji — į tai, ką sąlygiškai galime vadinti „naujuoju subjektyvumu", bet kas nesudarė jokio vieningo branduolio, kuris galėtų turėti kokį vieną vardą, nors siurrealizmas apimtų daugelį jo aspektų, ypač jei šį terminą taikytume plačiąja prasme (t.y. kaip „superrealybę" arba aukštesniąją realybę — *Vert.*), neužsisklęsdami Bretono ir Eluardo įkurtos srovės rėmuose. Reikia pažymėti, kad naujasis objektyvumas liko grynai vokiška srovė, nors ir labai paplito Amerikoje, ypač po Maxo Beckmanno atvykimo (1947) ir turėjo pasekėjų visose šalyse. Tačiau mes privalome skirti objektyvumą, arba „verizmą", kuris yra estetinis idealas dailininkų, simpatizavusių socializmui arba humanizmui, nuo to naivaus „realizmo", kuriuo rėmėsi komunistai ir nacionalsocialistai ir kuris yra tik jokios meninės vertės neturintis akademinis iliuzionizmas. Politikų neįžvalgumas, vertinant Groszo ir Dixo kūrybą, neišvengiamai peraugo į abipusį nusivylimą ir nepakantumą.

Iš laiko perspektyvos aiškiau matyti, kaip Javlenskij, Nolde, Kokoschka ir Soutine atkakliai laikosi figūrinio motyvo net ir baisiai konfliktuodami su simbolistiniais savo siekiais. Aleksej von Javlenskij draugavo su Kandinskiu nuo pat studijų laikų 1905 m. Miunchene, todėl jis kaip nė vienas kitas dailininkas artimai ir nuolat jautė jo įtaką. Vis dėlto, nors ir deformuodamas motyvą ir nutolęs nuo tikroviškos spalvų paletės, jis niekuomet nepalaikė visai savarankiško, nepriklausomo nuo vaizduojamo objekto meno kūrinio idėjos. Kai kurios Nolde'ės kaukės ir paveikslai, nutapyti po kelionės į Pietų jūras 1913—1914 m., irgi labai deformuoti, beveik virtę abstrakčiais kūriniais. Spalva įgyja visai savarankišką funkciją, kaip ir Rembrandto paveiksle „Paskerstas jautis": ji transcenduoja patį objektą, iš kurio yra kilusi, pati pavirsdama tarytum alchemine substancija — *materia prima* su savo paslaptinga galia. Tačiau Nolde niekuomet galutinai neatmetė motyvo.

Dailininkas, kuris turbūt daugiau negu kiti pasiekė artėdamas prie juslinės spalvos intensyvumo ribos, buvo ne vokiečių, o rusų tapytojas ekspresionistas Chaim Soutine, gimęs 1894 m. Smilovičiuose ir 1911 m. persikėlęs į Paryžių. Jis gerai pažinojo savo tėvynainį Chagallą, tačiau artimiausias jo bičiulis buvo Modigliani, po kurio mirties 1920 m. Soutine gyveno kaip atsiskyrėlis. Mirė 1943 m. Paryžiuje po nesėkmingos operacijos. Prislėgto, netgi savižudiško temperamento dailininkui spalva, kaip ir van Goghui, tapo kone fiziškai išreikštu gyvu nervu. Jaučio

skerdiena, nupešto gaidžio mėsa, net raudonas choro berniuko apsiaustas — kiekvienas daiktas pavirsta skaidria diafragma, per kurią srūva paties dailininko kraujas[12].

Georges Rouault — kitas dailininkas, kuriam pati spalva turėjo jausmus žadinančią, pabrėžtinai simbolišką jėgą kaip viduramžių vitražuose. Tačiau Rouault tapyba, kaip ir Pechsteino, Kirchnerio, Heckelio bei Schmidt-Rottluffo, siekė perteikti mintį, tik ne socialinio ar politinio, o religinio turinio. Visi minėti dailininkai pripažino socialinę meno funkciją. Rouault klounai ir prostitutės, teisėjai ir Kristus yra žiaurios gyvenimo šventės figūros, drauge su kuriomis karnavalinėje eisenoje žygiuoja mirtis ir užmarštis, o juodu kontūru apvestos žėrinčios spalvos įgyja grynai simbolinę prasmę.

Dailininkas, bene nuosekliausiai ir giliausiai iš amžininkų įkūnijęs savo vizijose simbolinį humanizmą, yra Oskaras Kokoschka, gimęs 1886 m. Pochlarne prie Dunubės. Kokoschka įgijo įprastinį akademinį išsilavinimą Vienos dailės ir amatų mokykloje, į kurią įstojo 1904 m., o pats yra nurodęs tokias literatūrines ir meno įtakas, maitinusias jo besiformuojantį meninį skonį:

„Man didelį įspūdį darė XVIII a. ekspresionistai, Büchnerio „Voicekas", Heinricho von Kleisto „Pentezilėja", Ferdinando Raimundo moralistinės pjesės, Nestroy'aus satyros. Iš literatūrinio palikimo, atitekusio XIX a. pabaigoje Austrijoje gimusiam žmogui, galima būtų numatyti prasidėjusios moralinės ir socialinės kovos baigtį [...]. Visai nesąmoningai perėmiau baroko palikimą. Mano nustebusioms akims jis atsiskleidė dar kai dainavau berniukų chore Austrijos katedrose, ten mačiau Grano, Kremserio Schmidto ir, be abejo, pačio drąsiausio iš jų — Maulpertscho sieninę tapybą. Ypač patiko pastarojo kūryba, sužavėjo pernelyg kubistiškai traktuojama erdvė ir tūriai. Jo keliamos emocijos padėjo man sąmoningai suprasti tapybos meno problemas. Pirmiausia suvokiau, kokia bjauri tikrovė, palyginti su magiškomis spalvomis, kurios gimsta išlaisvintoje menininko vaizduotėje, ir tik vėliau įvertinau, kaip šis austrų baroko dailininkas mokėjo nepaklusti klasikiniams italų harmonijos kanonams. Kaip daugelis mano amžininkų visoje Europoje, atsižadėjau ir aš šių kanonų dėl „vizijos" mene"[13].

Šioje išpažintyje yra du reikšmingi teiginiai: pirma, sąmoningai atmetami „klasikiniai italų harmonijos kanonai", kurių atsisakymas veda prie „gotiško pasaulio ekspresijos transcendentalizmo"; o antra, pabrėžiama „vizijos" svarba mene. Ką Kokoschka turėjo galvoje, tai sakydamas, nuo pat pradžių išreiškiama jo kūryboje (dramose „Sfinksas ir kaliausė" ir „Moters viltis", tapyboje, knygų iliustracijose, plakatuose, skulptūroje, dekoratyviniuose pano). 1908—1914 m. nutapytuose portretuose jis negailestingai analizuoja žmonių charakterius; to paties laikotarpio peizažuose su nauja impresionistine galia atkuria romantinį Casparo Davido Friedricho ir Turnerio panteizmą ir pagaliau nutapo vieną didžiųjų gyvenamąjį laiką apmąstančių simbolinių kūrinių — paveikslą „Audra" („Die Windsbraut", 1914, Bazelio dailės muziejus). Tai paties dailininko ir jo mylimos moters portretas bangų svaidomoje valtelėje: „Moteris ramiai prigludusi prie vyro peties, o vyras budrus, jo išvaizda rodo, kad jis viską supranta, nors yra bejėgis ką

nors pakeisti. Atrodo, kad jie plaukia lyg angelai ar šventieji dangumi baroko paveiksluose, genami kažkokios nepermaldaujamos jėgos. Modernizmo tapyboje buvo nauja taip tikroviškai ir drauge simboliškai vaizduoti aistrą: jokiame kitame paveiksle dar nematėme taip aiškiai perteiktos žmogaus lemties". Tai citata iš Edithos Hoffmann puikios šio paveikslo analizės[14], kurioje ji toliau pažymi, kad „vaizduotė ir realybė šiame kūrinyje taip susilieja, kad tiksliai jį interpretuoti yra tiesiog neįmanoma. Tik matome, kad audringiausiais savo gyvenimo metais dailininkas pasiekė tokią kūrybinę jėgą, kuri galėjo sutramdyti jausmų chaosą ir pakylėti asmeninius išgyvenimus į apibendrinančią, abstrakčią plotmę".

Ateities menui svarbiausia buvo dar vienas bandymas sulydyti spalvas (simbolines pilkas ir mėlynas su raudonais ir geltonais lopinėliais) į verpetuojančią, tačiau vientisą masę; Kokoschkos kūrybos raidoje šis spalvų sulydymo procesas vis labiau intensyvėjo, kol pagaliau virto vieninteliu jo tapybos tikslu. Tai geriausiai atsiskleidžia natiurmortuose, ypač su vėžiagyviais ir vėžliais, bet dar akivaizdžiau — 1919 m. nutapytame paveiksle „Moteris mėlynais drabužiais" (Štutgartas, Viurtenbergo valstybinė galerija). Kaip modelį Kokoschka panaudojo žmogaus dydžio lėlę, kurią pasigamino karo pabaigoje, kai dar tikėjosi „išeiti į kalnus, pasislėpti, užmiršti bjaurią tikrovę ir kurti. Ir kadangi aš negaliu pakelti žmonių draugijos, o vienatvėje mane dažnai apninka neviltis, todėl meldžiu tave,— rašė jis moteriai, siuvusiai lėlę,— pasitelkti visą savo vaizduotę, įdėti visą širdį į šią pamėklišką draugužę, kurią man gamini, įkvėpk jai gyvybę, kad neliktų nė lopinėlio, kuris nespinduliuotų jausmu, troškimu visomis įmanomomis priemonėmis pažadinti negyvą materiją: tik tada iš kokio slapto hieroglifo ar ženklo, tavo palikto skudurinėje iškamšoje, nevilties valandomis prisiminsiu nuostabų ir paslaptingą gamtos dosnumą, kurį dovanoja moters kūnas"[15].

Kokoschka labai rūpestingai ėmėsi tapyti šį negyvą daiktą; pasak jo, 1919 m. balandžio—birželio mėnesiais padarė apie šimtą šešiasdešimt pirminių eskizų[16]. Po karo metų sukrėtimo pasibaisėjęs žmonija, dailininkas nutarė susikurti sau idealią būtybę, kuri neprimintų žmogiškų aistrų ir paklydimų, su kuria jis galėtų gyventi nežemiškoje ramybėje; tačiau panūdus perteikti nežemišką negyvos lėlės ramybę, dailininko spalvos suskambo tokia gyvybės jėga, kad negyvas vaizduojamasis objektas atgijo, paveiksle plazda gyvybė. Kompozicija labai paprasta — gulinti figūra, sustingusi nenatūraliame iškamšos judesy, mėlynas dangus, žalia lapija, tačiau nesiekiama tikroviško vaizdo: natūra prabyla spalvine harmonija, gyvybė gimsta iš dailininko teptuko potėpių, dar kartą patvirtinama, kad meno kūrinys yra autonomiškas. Kokoschka yra sakęs: „Svarbiausia kūrėjui — suvokti ir įvardinti tai, kas slegia žmogaus intelektą; paskui — iš to išsilaisvinti"[17]. Tiesa, čia jis kalba tam tikroje politinėje situacijoje, bet visa Kokoschkos kūryba yra sukurta tam tikroje politinėje situacijoje; apskritai modernizmo tapyba suprantama tik politiniame kontekste. Sąmonę Kokoschka pavadino „šėlstančių vizijų jūra", ir to, kas įteka į šią jūrą, mes negalime suvaldyti. Ne nuo mūsų valios priklauso, ar sąmonės vaizdinys yra materialistinis, ar idealistinis, figūrinis ar nefigūrinis. Menininkas gali būti tik liudininkas savųjų vizijų, išplaukiančių iš psichikos gelmių.

Vizijas visuomet maitina visos žmonijos patirtis, lyg aliejinės lempos liepsna, nušvintanti dailininko akims, kai aliejus ją pasotina. „Todėl vaizduotėje visuomet atsispindi tiktai tikri dalykai. Gamta, vizija, gyvenimas"[18].

Nenorėčiau Kokoschkos tapyboje ir apmąstymuose bandyti ieškoti priežasčių po Antrojo pasaulinio karo susiklosčiusiai įvykių raidai paaiškinti, už kurią jis negalėjo atsakyti ir kuriai tikriausiai nebūtų pritaręs. Vis dėlto jei mes sutinkame su tuo, ką Kokoschka vadina vizijos autonomiškumu arba su jo samprotavimais apie sąmonę ir vaizduotę, tai tada grįžkime prie Kandinskio „vidinės būtinybės" principo. Menas yra tik ryšys tarp šios vidinės būtinybės, tarp vaizduotę pavergusios vizijos ir tam tikrų gestų, judesių, spalvų kompozicijų, sujungtų į dviejų ar trijų dimensijų struktūras — žodis, tapęs kūnu ir gyvenantis tarp mūsų.

Perėjimas nuo figūrinio tokių tapytojų kaip Kokoschka, Soutine, Nolde ekspresionizmo prie abstraktaus ekspresionizmo, kuris tapo būdingu stiliumi po Antrojo pasaulinio karo, nepasižymėjo chronologiniu nuoseklumu, kuris leistų parašyti tvarkingą istoriją; vis dėlto tokių elementų jau matome ankstyvosiose Kandinskio improvizacijose, Kokoschkos tikrovės transformacijose, Soutine'o virpančioje dažo membranoje, žėrinčių Rouault ir Nolde's spalvų inkrustacijose — visa tai peraugo į meną, kuris remiasi visai savarankiška linijų ir spalvų sistema, automatiškai išplaukiančiais ir ekspresyviais kaip parašas simboliais.

Nuomonė, kad dailininko faktūra, arba braižas, yra esminis būdas nustatyti jo identitetą ir privalumus, buvo pagrindas sistemingai meno kritikai atsirasti XIX a. aštuntajame dešimtmetyje (Morelli ir Cavalcaselle). Vėliau Fenellosa ir kiti Rytų meno tyrinėtojai atkreipė dėmesį į aukštą estetinę Kinijos ir Japonijos kaligrafijos vertę. Vėl atgimusį susidomėjimą tokiais dailininkais kaip Sesius (Sesshu, 1420—1506) su jo „tušo taškymo" technika, be abejo, lėmė panašia technika dirbančių šiuolaikinių dailininkų kūryba; apskritai Rytų menas labai paveikė abstraktaus meno vertybinę orientaciją.

„Grynosios kompozicijos" atradimo prioritetą nedvejodami turime priskirti Kandinskiui, tačiau Kandinskij dar labai atsargiai sprendė šią problemą. Jis gerai suprato, kad „tik pradedam vaduotis iš priklausomybės nuo gamtos".

„Lig šiol (t.y. 1910—1912) forma ir spalva buvo vartojamos kaip vidiniai veiksniai; dažniausiai tai buvo daroma visai nesąmoningai. Kompozicijos pajungimo geometrinei formai idėja nėra nauja (plg. persų meną). Vien tik dvasiniu pagrindu besiremianti kūryba rutuliojasi labai lėtai, iš pradžių gali pasirodyti, jog tai nesistemingas ir aklas procesas. Menininkas turi lavinti ne tik akį, bet ir sielą, kad ji paveiktų spalvas ir taptų pagrindiniu kūrybos svertu. Jei išsyk nutrauktume ryšius su gamta ir imtume derinti grynas spalvas ir laisvas formas, mūsų kūriniai pavirstų grynąja geometrine puošyba, panašia į kaklaraištį ar kilimą. Kad ir ką sakytų grynosios estetikos šalininkai ar „grožio" idėjos pavergti natūralistai, formos ir spalvos grožis nėra savitikslis. Mūsų tapyba tebėra pirminėje stadijoje, todėl visai savarankiška formų ir spalvų kompozicija giliau mūsų neveikia. Mes jaučiame nervines vibracijas (kaip ir žiūrėdami taikomąją dailę), tačiau gilesnio poveikio nėra, nes atitinkamos dvasinės vibracijos dar tebėra silpnos"[19].

Jei per penkiasdešimt vėlesnių metų nebūtų pamiršti Kandinskio žodžiai, nebūtų kilę tiek sumaišties teorijoje ir kūryboje. Šiandien mes lyg ir varžomės žodžio „siela" ar posakio „dvasinės vibracijos", bet juos nesunku pakeisti šiuolaikinės psichologijos, susiformavusios po 1912 m., terminais ir tuomet bus visiškai aišku, apie ką kalbėjo Kandinskij. Grynojo meno kūrinyje nepakanka remtis jausmu: meno kūrinys turi sukelti gilesnę reakciją, paveikti tą sritį, kurią dabar vadiname pasąmone; tuomet ir kils „dvasinės vibracijos", kurios bus asmeninės, nes veiks tam tikrą apibrėžtą mentalitetą, ir netgi daugiau negu asmeninės, nes įgaus archetipines formas, kuriomis žmonija viliasi paaiškinti savąją būtį.

Šios Kandinskio mintys sakytum netiesiogiai paaiškina, kuo skiriasi jo ankstyvosios eksperimentinės grynosios kompozicijos nuo jo vėlesnių abstrakcijų, o pastarosios — nuo dabar mūsų aptariamo abstraktaus ekspresionizmo. Jei palygintume 1910—1914 m. jo kompozicijas su 1922 m., grįžus iš Rusijos, sukurtais kūriniais, iš pirmo žvilgsnio galėtų atrodyti, kad Kandinskij pats nuklydo į „grynąją geometrinę puošybą", apie kurios paviršutiniškumą buvo perspėjęs 1910 m. Tačiau Kandinskij niekuomet nepamiršta, kad estetinė forma turi matematinį pagrindą. „Galutinė abstrakti visų menų išraiška yra skaičius",— pabrėžė jis savo knygoje ir jau vien dėl tos priežasties pats negalėjo atsiduoti kokiam nors automatizmui. Meno kūrinys turi turėti „paslėptą konstrukciją" — ne akivaizdžiai geometrišką konstrukciją, bet visuomet „apskaičiuotą". 1912 m. veikalą Kandinskij baigia jau minėtu tvirtinimu, kad mes artėjame prie „*apmąstytos* ir *sąmoningos* kompozicijos laikų, kai tapytojas didžiuosis savo kūrinio *konstruktyvumu*". Mūsų išskirtų žodžių reikšmingumo nepaneigė ir tolesnė paties Kandinskio kūrybos raida.

Kol kas neturime lygiavertės meno teorijos, pagrindžiančios priešingą abstrakcijos mokyklą, nors psichologinį jos pateisinimą jau galėtume rasti[20], o inspiravo šį judėjimą daugiausia siurrealistų „automatizmo" teorijos. Tik reikėtų skirti spontanišką pasąmonės įvaizdžių projekciją nuo pripažinimo, kad kartais ir atsitiktiniai dalykai arba iš spontaniškų gestų gimstančios formos turi visai nenusakomą, iš anksto neapskaičiuojamą reikšmę. Juk grafologui žmogaus rašysena yra reikšminė, jis net linkęs ją tyrinėti apverstą, kad literatūrinė teksto prasmė netrukdytų mąstyti apie formą. Abstraktusis ekspresionizmas, kaip meno srovė, išvystė ir ištobulino tokią išraiškingą rašyseną, todėl jis glaudžiai susijęs su Rytų kaligrafijos menu.

Aiškiausiai Rytų kaligrafija yra paveikusi Henri Michaux kūrybą; dailininkas 1933 m. keliavo po Tolimuosius Rytus[21] ir tapo kone ezoteriniu kaligrafinės tapybos meistru Europoje; ši įtaka akivaizdi ir amerikiečių dailininko Marko Tobey (g. 1890), keliavusio po Tolimuosius Rytus 1934 m. ir studijavusio kinų kaligrafiją, darbuose. Panašiu stiliumi (tačiau niekuomet nesiekdamas abstrakcijos) kūrė ir kitas amerikietis dailininkas Morris Graves (g. 1910). Pastarasis 1930 m. taip pat lankėsi Tolimuosiuose Rytuose (Japonijoje).

Ramiojo vandenyno pakrantėje gyvenančių dailininkų kaligrafinis stilius prasiskverbė į Europą ir rado atgarsį Michaux „orientalizme": Tobey stipriai paveikė Paryžiaus meną. Ir vis dėlto reikia pabrėžti, kad net dabar Tobey negalima laikyti

abstrakčiuoju ekspresionistu tikrąja to žodžio prasme,— jo menas netrykšta spontaniškai iš „vidinės būtinybės". Dažniausiai dailininką įkvepia išorinis *motyvas*, gamtos arba miestų atmosferiniai reiškiniai ir, nors kūrinys (panašiai kaip Klee miniatiūros) galiausiai gali būti iš tikrųjų bedaiktis, savo kilme toks menas yra daugiau analitinio pobūdžio, o ne „vidinės būtinybės" išraiška. Tobey sakydavo: „Šiandien mes negalime užsisklęsti nuo pasaulio savo tautos ir tėviškės ribomis, nes suprantame, kad visi gyvename vieninteléje Žemėje. [...] Pats laikas reikalauja universalizuoti žmogaus sąmonę ir sąžinę. Tik įsisąmoninę šitai, ateityje nenugrimsime į visuotinę tamsos epochą"[22]. Tai irgi metafizinis požiūris, tačiau, priešingai nei Kandinskij, Tobey netvirtina, kad vidinis pasaulis turi savo harmoniją, savo būtinybę, savo formuojamus procesus. Tobey pabrėžia „visuotinumą", „universalumą", o ekspresionizmas (ypač abstraktusis) visuomet remiasi individualizacija.

Tobey iki pat 1940 m. nepasiekė tos vystymosi stadijos, kuri galėtų būti pavadinta „abstrakčia" (net tuo universaliu požiūriu). Tuo pat metu kiti du Paryžiaus dailininkai Jean Fautrier (g. 1897) ir Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulz, 1913—1951), remdamiesi visai skirtingomis ištakomis, ėmė kurti abstraktųjį ekspresionizmą. Fautrier pradėjo abstrakcijos eksperimentus dar trečiojo dešimtmečio pradžioje. Abu dailininkai irgi dažniausiai kūrė miniatiūrinius darbus, bet jų įkvėpimo šaltiniai labai skirtingi. Wols, gimęs Vokietijoje, bet nuo 1932 m. iki pat mirties gyvenęs Prancūzijoje, įkvėpimo ieško „multiformose", t.y. tokiose formose, kurias matome pro mikroskopą, stebėdami gyvų organizmų ląstelinę sandarą, materijos atomų struktūrą ir piktybinius auglius[23]. Jis parašė eilėraštį:

A Cassis les pierres, les poissons / les roches
vue à la loupe / le sel de la mer et le ciel
m'ont fait oublier l'importance humaine
m'ont invité à tourner le dos
au chaos de nos agissements
    m'ont montré l'éternité
    dans les petits vagues du port
    qui se répètent
    sans se répètor...

(Prie Kasi akmenėliai, žuvys
uolos pro didinamąjį stiklą
sūri jūra ir dangus
privertė mane pamiršti žmogiškus troškimus
privertė nusigrįžti
nuo gyvenimo bruzdesio
man atsivėrė amžinybė
mažose uosto bangelėse
kurios vis kartojasi
niekuomet nesikartodamos...)

Tai žvilgsnis į Visatą pro mikroskopo stiklą kaip Blake'o eilutėse:

Matyti Pasaulį Smėlio Smiltelėje
Ir Rojų — Lauko Gėlėj...

Tame pačiame eilėraštyje Wols rašo: „Il faut savoir que tout rime"*, o jo tapyba gerai atspindi šią tiesą: menininko sukurtos formos yra prasmingos, nes jas pakartoja visas kosmosas: metalų, pluoštų, organinių audinių struktūros, dažnio moduliacijos, elektronų difrakcijos, detonacijos kreivės ir t.t. Be to, svarbu, kad šios formos visai nėra tikslios ir taisyklingos: „Kiekybė ir matavimai daugiau nebėra pagrindinė matematikos ir kitų mokslų sritis. [...] Raktą pasauliui pažinti ir įvaldyti gali suteikti tik struktūra, struktūra labiau negu kiekybiniai matavimai ar priežasties—pasekmės dėsningumas"[24], ir būtent tokį struktūros neapibrėžtumą, netaisyklingumą atspindi Wolso ir Fautrier kūrybos formos.

Nuo Fautrier stiliaus nuosekliai pereiname prie „veiksmo" („action") tapybos, kaip naująją srovę pavadino amerikiečių kritikas Harold Rosenberg. Jos atsiradimui didelę įtaką padarė keli prancūzų dailininkai, 1941 m. emigravę į Ameriką. Breton irgi buvo čia, bet tai buvo ne Breton ir netgi ne Yves Tanguy ar Max Ernst, kuriam buvo lemta būti katalizatorium, o jų maištingas bičiulis André Masson. Knygoje „Pokalbiai su Georges Charbonnier"[25] Masson pats apibrėžė savo poziciją kaip vis-à-vis siurrealizmui, tačiau nuo pat pradžios jo maištinga, artima Nietzschei siela priešinosi „metodiškam" Bretono automatizmui; dailininkas taikė automatišką rašymą (ar tapybą) artimoje transui būsenoje, todėl čia nėra jokių apmąstymo elementų. Jau 1920 m. Massono tapyboje išryškėjo nervingų intensyvių linijų piešinys — niekuomet netampantis geometriniu, bet gana organiškas, keliuose paveiksluose primenantis paskutinius Franzo Marco kūrinius ir to paties meto Kandinskio kompozicijas. Dar 1940 m. Masson rutuliojo ištisą pasąmonės mitologiją ir būtent šį stilių pervežė į Ameriką. Tokiuose kūriniuose visa drobė virtusi linijiniu paroksizmu, elektrine spalvinių vibracijų iškrova.

Atvykęs į Jungtines Amerikos Valstijas, Masson rado sau paruoštą dirvą. Nuo 1915 m. ten gyveno Marcel Duchamp. 1938 m. į Jungtines Valstijas atvyko Amédee Ozenfant, 1939 m. Yves Tanguy ir tais pačiais metais Matta Echaurren, gimęs 1911 m. Čilėje ir per Paryžių atvykęs į Niujorką, atvežė čia dinamiškas siurrealizmo formas, kuriose jau galima įžvelgti artimą „veiksmo" tapybai linijinę įtampą. Matta'os tapybą tikriausiai yra paveikę Miró ir Arshile Gorky, persikėlęs į JAV 1920 m., bet savo stilių atradęs tik penktojo dešimtmečio pradžioje. Miró įtaka geriausiai matoma Alexander Caldero (g. 1898) „mobiliuose". Ir vis dėlto kitą Amerikos dailininką, su kurio vardu iš esmės siejame visą „veiksmo tapybos" koncepciją,— Jacksoną Pollocką (1912—1956) įkvėpė būtent Massono tapyba (ši įtaka buvo juntama dar prieš Massonui persikeliant į Ameriką apie 1938 m., ir itin akivaizdi vėlesniuose Pollocko kūriniuose, tokiuose kaip 1953 m. „Bandyme užmigti"). Picasso ir Miró įtaka, be abejo, irgi pastebima, tačiau jie mažiau paveikė

* Reikia žinoti, kad viskas suderinta (pranc.).

patį stilių. Taigi Pollocko šaknys atsekamos gana tiksliai; jos susiformavo toje maištingoje siurrealizmo fazėje, kuriai geriausiai atstovauja Masson. Galimas daiktas, kai ką Pollock pasiskolino ir iš atokaus futuristų „dinamizmo", bet ši įtaka veikė netiesiogiai — per Massoną ir Miró.

Pollocko perėjimą prie individualios tapybos sampratos gerai paaiškina Sam Hunter. Nurodęs, kad už „radikaliai naują laisvės pojūtį" Pollock turi būti dėkingas siurrealistams, taikiusiems automatizmą kaip kūrybinį metodą,— Ernstui, Massonui ir Matta'ai, kurie „įveikė šiuolaikinio meno formos suvaržymus [...], iškeldami atsitiktinumą (*chance*) ir netikėtumą (*accident*) kaip pagrindinį kūrybos principą", toliau Hunter pažymi: „1943 m. kūriniai „Vilkė", „Pasifėja" ir „Totemas I" rodo, kaip savitai Pollock vartoja siurrealistines priemones. Matome Picasso anatominių įvaizdžių ir atminty įstrigusių siurrealistinių bestijų fragmentus[26], skriejančius nenutrūkstamame arabeskiniame sūkuryje, kuris, regis, išnyra automatiškai ir primena Miró arba Massoną. Tačiau Pollocko paveiksluose atskiros formos vienodai raiškiai pabrėžiamos ir, netekusios savo identiteto bei daugeliu atžvilgių — simbolinės prasmės, funkcionuoja kaip grynai plastiniai ženklai. Nors Pollocką ir nemažą dalį jo amžininkų amerikiečių traukė siurrealizmas, kurio piktumas ir krizės nuojauta buvo artimi jų pačių maištingiems jausmams, pirmiausia juos domino ne siurrealistinės fantazijos ir chimeriškos vizijos, o konkretūs tapybiniai pojūčiai. Jie išliko labai jautrūs materialistai, netgi nukreipdami į kovą prieš materializmą ir lėkštą masinę konformistinę kultūrą keistus siurrealistų sapnus"[27].

Pollocko originalumo paslaptis glūdi posakyje „konkretūs tapybiniai pojūčiai". Visi plastinio meno kūriniai siekia tiksliai perteikti pojūčius, tačiau Pollocko tikslas buvo pabandyti izoliuoti tokius konkrečius pojūčius, t.y. atskirti juos nuo atmintin įstrigusių vaizdinių, kurie būtinai persmelkia visus išraiškos būdus, o ypač bet kokias pastangas projektuoti įvaizdžius iš pasąmonės. 1944 m., duodamas interviu, Pollock pasakė, kad jam labai didelį įspūdį padarė keli Europos dailininkai (jis paminėjo Picasso ir Miró), pripažinę, kad menas kyla iš pasąmonės. Siurrealistams pasąmonė buvo šaltinis simbolinių metaforų, t.y. tokių tapybos įvaizdžių, kuriuos galima atpažinti, identifikuoti ir kurie nuo normalių jutiminių vaizdinių skiriasi tik iracionaliais tarpusavio ryšiais. Asociaciją tarp skėčio ir siuvimo mašinos galima paaiškinti interpretuojant arba analizuojant. Bet aiškinti — ne tapytojo reikalas, jo pareiga — kurti reikšminius įvaizdžius. Tačiau tokie įvaizdžiai, kalbant psichoanalizės terminais, kyla iš reliatyviai paviršinio sąmonės lygmens, kurį Freud vadina priešsąmone. Gali būti ir kitos rūšies vaizdinių, keliančių ne vaizdines, o jutimines asociacijas, nebeturinčių atpažįstamų formų ir tikroviškų spalvų, tokie vaizdiniai tikriausiai kyla iš gilesnių pasąmonės klodų ir neturi tiesioginio ryšio su išoriniu pasauliu.

Neskubėkime lyginti tokius įvaizdžius su Pollocko tapybos įvaizdžiais, o pažiūrėkime, kaip dailininkas tapo. Jo kūrybos „metodas" jau virtęs legenda: ant grindų patiesta drobė, tapoma lazdelėmis, mentelėmis, peiliais, tyškančiais skysčiais, kartais — smėliu ir sudužusiais stiklais; visą šitą išraiškos priemonių įvairovę paprastai bandoma aiškinti automatizmu. Tačiau Pollocko tikslas, pasak jo,— įsigauti

į drobę, tapti jos dalimi; vaikščioti po ją ir tapyti iš visų pusių, kaip Vakarų Amerikos indėnai kuria smėlio paveikslus. „Kai būnu *paveiksle*, nesuvokiu, ką darau. Tik po tam tikro „susipažinimo" periodo pamatau, ko siekiau. Tuomet nebijau keisti, *griauti vaizdinį* ir pan., nes paveikslas gyvena savo gyvenimą. Aš vien leidžiu jam reikštis. Tik kai ryšys su kūriniu nutrūksta, išeina visiška beprasmybė. Priešingu atveju gimsta tyra harmonija, laisvas abipusis ryšys, ir kūrinys pasiseka"[28].

Kuo remdamasis dailininkas sprendžia, kad „kūrinys pasisekė"? Greičiausiai Pollock nesuko sau dėl to galvos, tačiau šis klausimas be galo svarbus meno istorijai. Iš jo posakių „konkretūs tapybiniai pojūčiai", „paveikslas turi savo gyvenimą" galima būtų pamanyti, kad pagrindinis vertinimo kriterijus yra *vitališkumas*, tačiau Pollock kalba ir apie „tyrą harmoniją", „laisvą abipusį ryšį" — ar neprimena tai Matisse'o „pusiausvyros mene", „dvasinės paguodos", „patogaus krėslo nuvargusiam pailsėti"? Kitaip sakant, meno vertinimo kriterijumi galėtų būti estetinis malonumas ir *grožis*. Tik apie simbolizmą čia net neužsimenama, priešingai — siekiama griauti vaizdinį ir visas su juo susijusias simbolines asociacijas.

Nereikia ieškoti vientisumo Pollocko tapyboje, nes jo nėra. Daugiau kaip dvidešimt metų Pollock eksperimentavo, niekuomet neatsižadėdamas ekspresyvumo. Kaip iliustraciją parinkau Pollocko paveikslą „Portretas ir sapnas" (1953), nes jame atsiskleidžia nuolat menininkui iškylanti dilema tarp noro išreikšti betarpišką jausmą ir noro kurti tyrą harmoniją, ir šis konfliktas būdingas visam moderniajam menui. Iš vienos pusės siekiama rišlaus vaizdinio, daugmaž tikslios konfigūracijos erdvėje, o iš kitos — tik tapytojo judesio pėdsakų, tapybos vaizdo vidinės dinamikos.

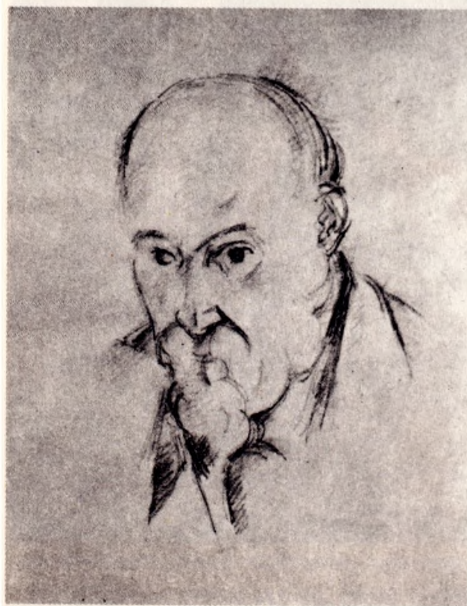
„Nuo 1946 iki 1951 m.,— pažymi p. Hunter jau cituotame straipsnyje,— jis [Pollock] tapė vien bedaikčius paveikslus [mūsų iliustracija rodo, kad tai nėra tiesa]. Tapyba suvokiama kaip vidinė kūryba, paveikslą lyg kortų namelį „palaiko vidinė jo stiliaus jėga", pasak Flauberto. Net pačios ekstravagantiškiausios emocijos paverčiamos realiais tapybiniais pojūčiais".

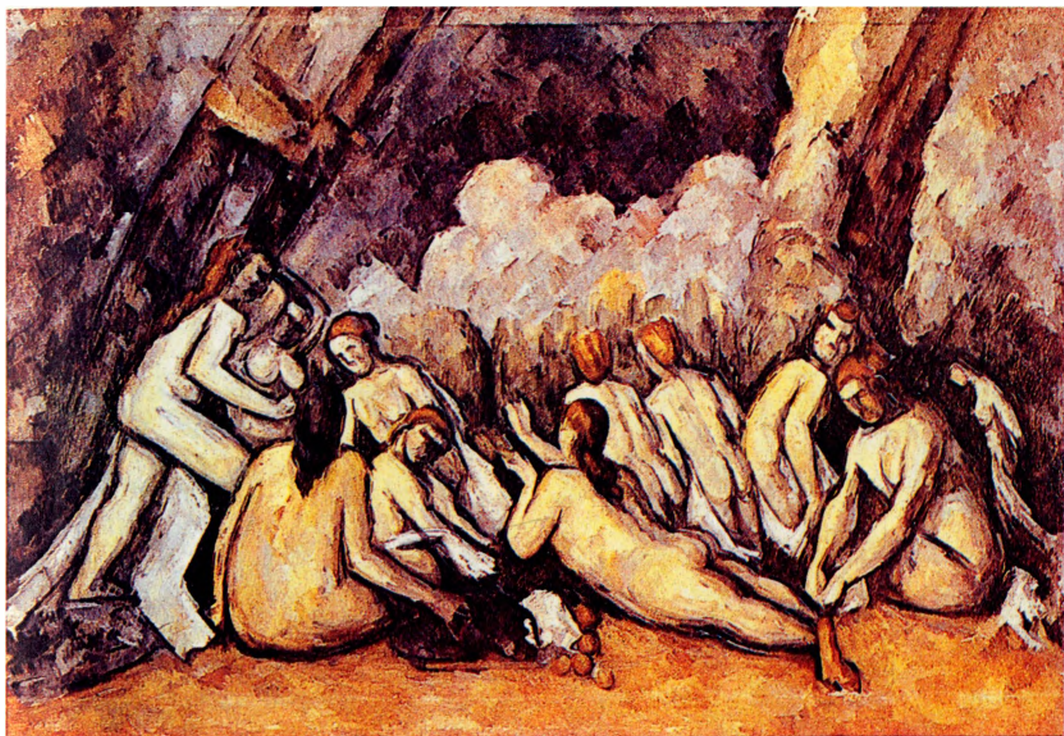
Pollock žuvo automobilio katastrofoje 1956 m. Po mirties jis tapo visos tapybos srovės, atnešusios Amerikos menui lig tol negirdėtą tarptautinį pripažinimą, simboliu. Tačiau šios meno srovės nei tapatinti su Amerika, nei kildinti iš jos negalime; kaip jau ne kartą šioje knygoje minėta, modernioji tapyba neturi nacionalinių ribų. Pollock pats sakė: „Atskiros amerikietiškos tapybos idėja, buvusi tokia populiari mūsų šalyje ketvirtajame dešimtmetyje, man atrodo tokia pat absurdiška kaip grynai amerikietiškos matematikos ar fizikos idėja [...]; pagrindinės šiuolaikinės tapybos problemos nepriskiriamos kokiai vienai šaliai"[29].

Amerikos tapytojai kartais ilgai gyvena Europoje, europiečiai įžiūri interesų bendrumą ir netgi tradicijų tęstinumą savo kolegų amerikiečių kūryboje. Tapytojas iš Europos Hans Hofmann, rytinėje Jungtinių Valstijų dalyje subūręs apie save šiuolaikinio meno sąjūdį, gimė Vokietijoje (1880) ir į Ameriką persikėlė jau būdamas penkiasdešimt vienerių metų ir savo kūryboje ryškiai tęsdamas ekspresionistinę (ar fovistinę) tradiciją. Iš žymesnių šiuolaikinių Amerikos dailininkų Willem



1. PAUL CÉZANNE. Moteris su kavinuku. 1890—1894





2. PAUL CÉZANNE. Šv. Viktorijos kalnas. 1904
3. PAUL CÉZANNE. Autoportretas. 1892—1900
4. PAUL CÉZANNE. Didžiosios maudynės. 1898—1905



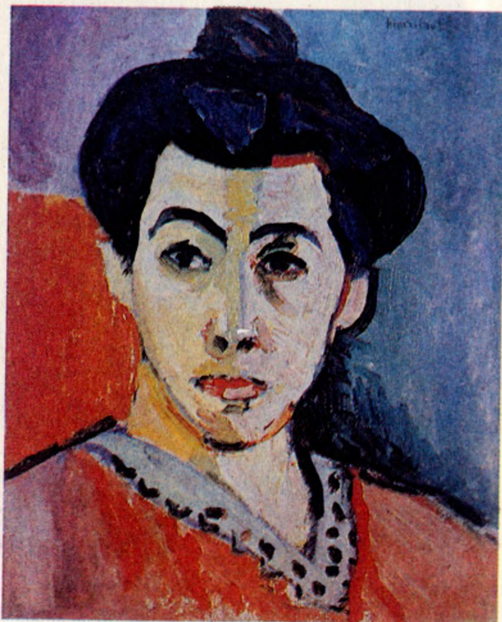
5. VINCENT VAN GOGH. Tėtušis Tanguy. 1887



6. PAUL GAUGUIN. Mėnulis ir žemė. 1893

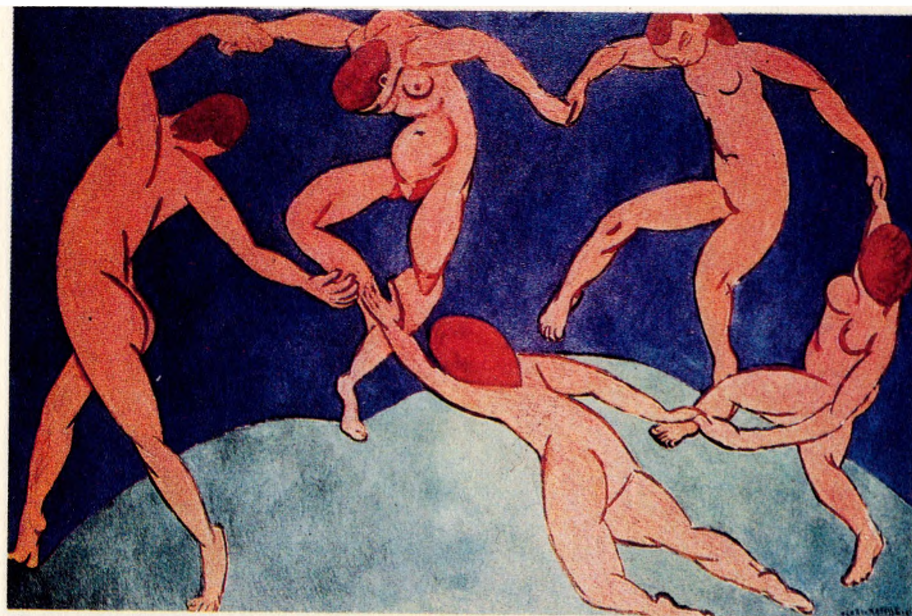
7. GEORGES SEURAT. Sekmadienio popietė Gran-Žatos saloje. 1884

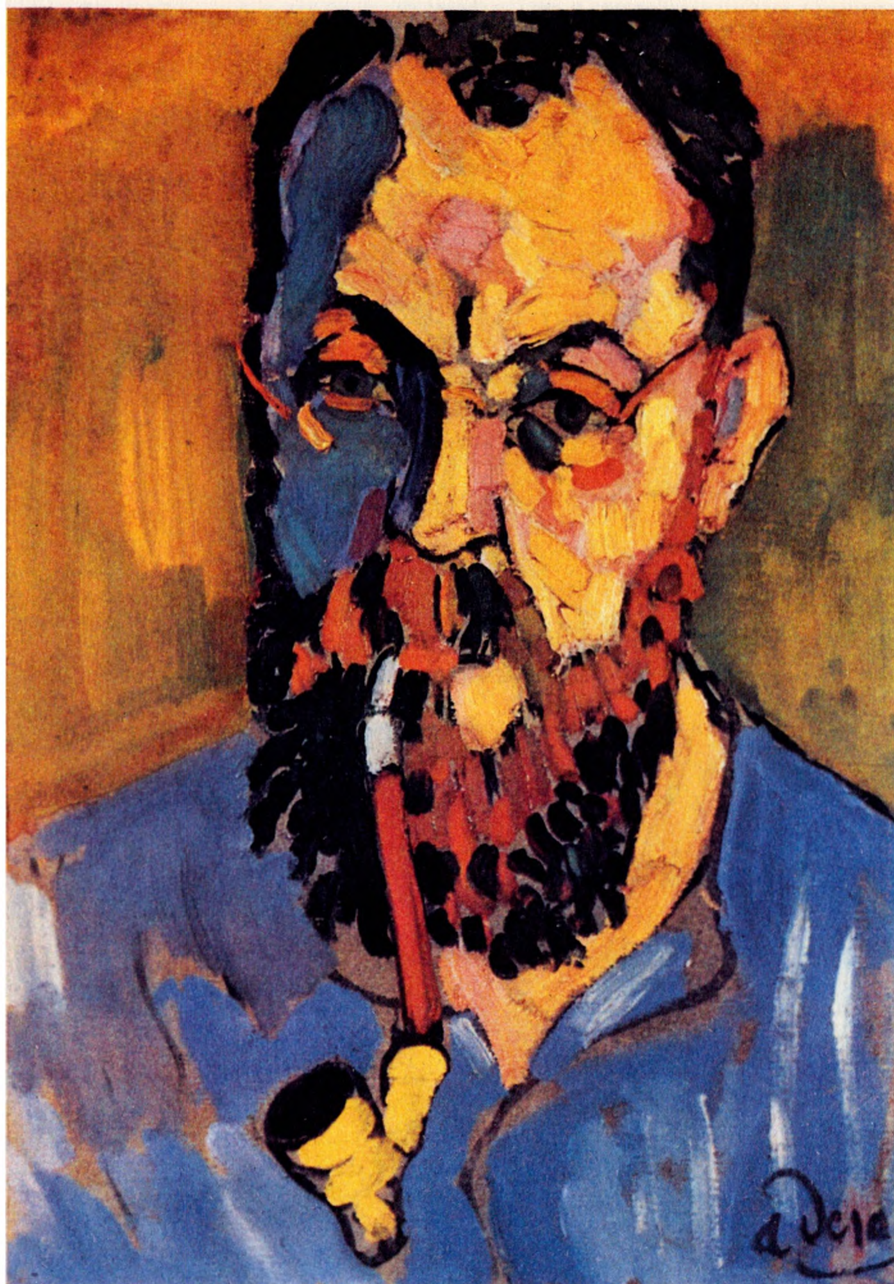






8. HENRI MATISSE. Ligonė. 1899
9. HENRI MATISSE. Ponios Matisse portretas. 1905
10. HENRI MATISSE. Dekoratyvinė figūra ornamentiniame fone. 1925





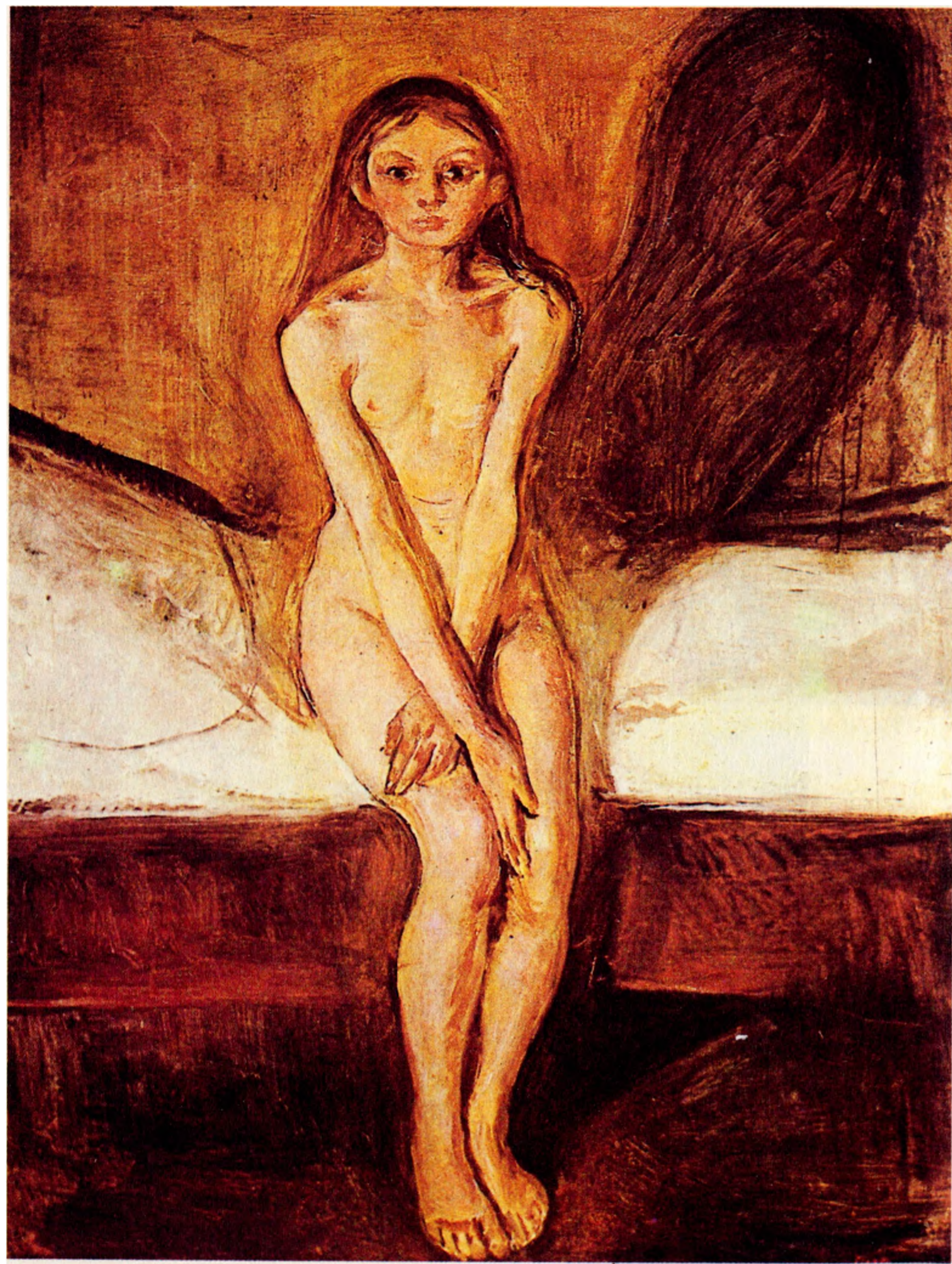
11. HENRI MATISSE. Šokis. 1910
12. HENRI MATISSE. Dailininko dirbtuvė. 1911
13. ANDRÉ DERAIN. Matisse'o portretas. 1905







14. MAURICE VLAMINC. Peizažas su raudonais medžiais. 1906
15. RAOUL DUFY. Regata prie Koveso. 1934
16. JAMES ENSOR. Giltinė ir kaukės. 1897



17. EDVARD MUNCH. Paauglystė. 1894

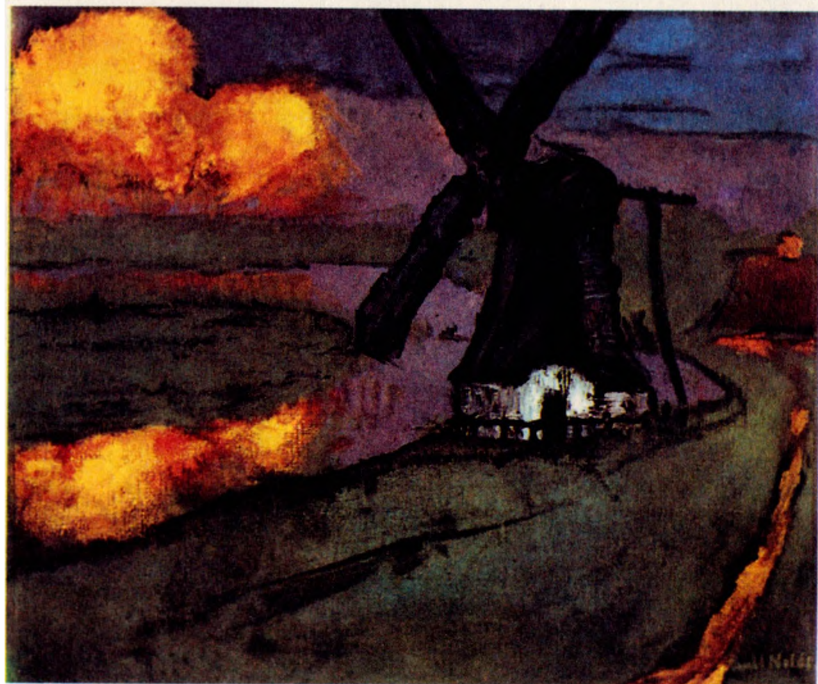


18. EDVARD MUNCH. Gyvenimo šokis. 1899—1900
19. EDVARD MUNCH. Šauksmas. 1895



20. EMIL NOLDE. Pranašas. 1912
21. EMIL NOLDE. Paskutinė vakarienė. 1909
22. EMIL NOLDE. Vėjo malūnas. 1924







23. ERNST LUDWIG KIRCHNER. Dailininkas ir jo modelis. 1907



24. ERNST LUDWIG KIRCHNER. Gatvėje. 1913





25. KARL SCHMIDT-ROTTLUFF. Kelionė į Emausą. 1918
26. KARL SCHMIDT-ROTTLUFF. Loftuso peizažas Norvegijoje. 1911





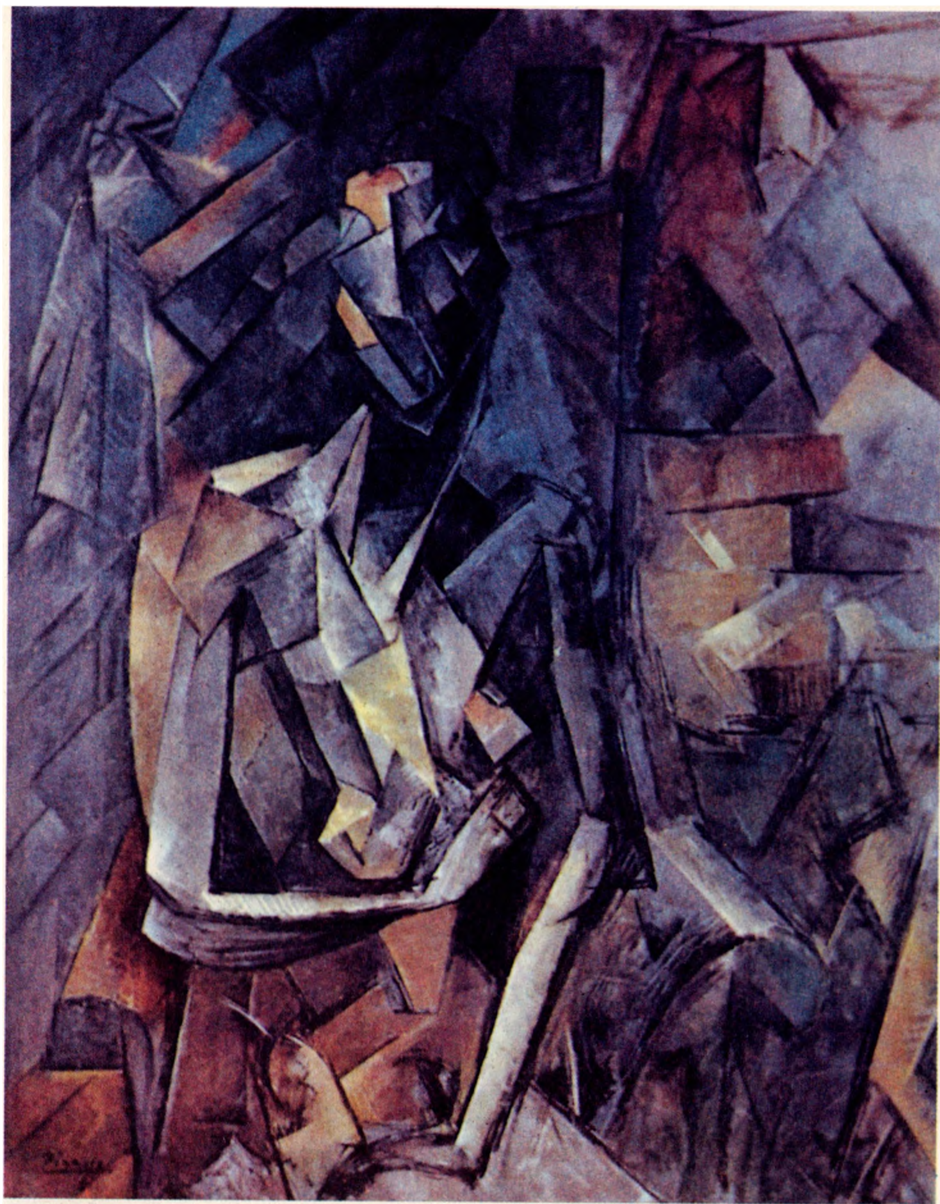
27. ERICH HECKEL. Aktas ant sofos. 1909
28. MAX PECHSTEIN. Uostas. 1922



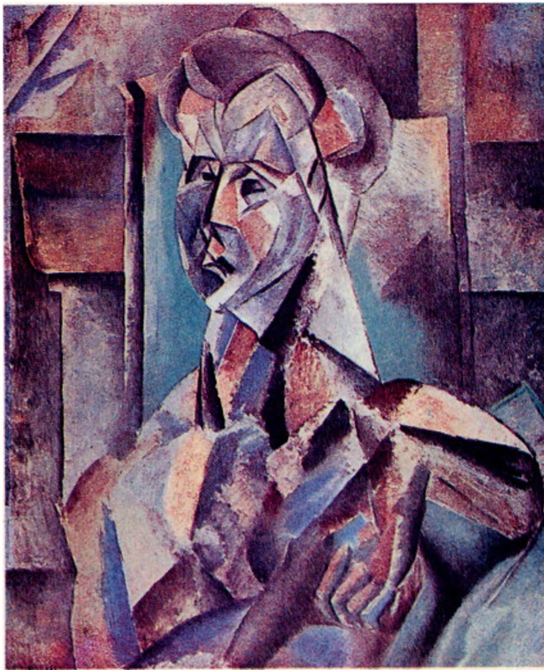
29. PABLO PICASSO. Avinjono merginos. 1907

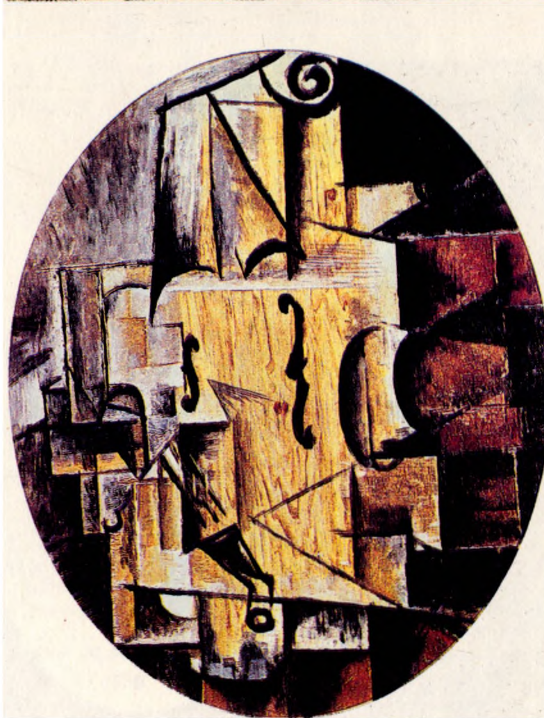


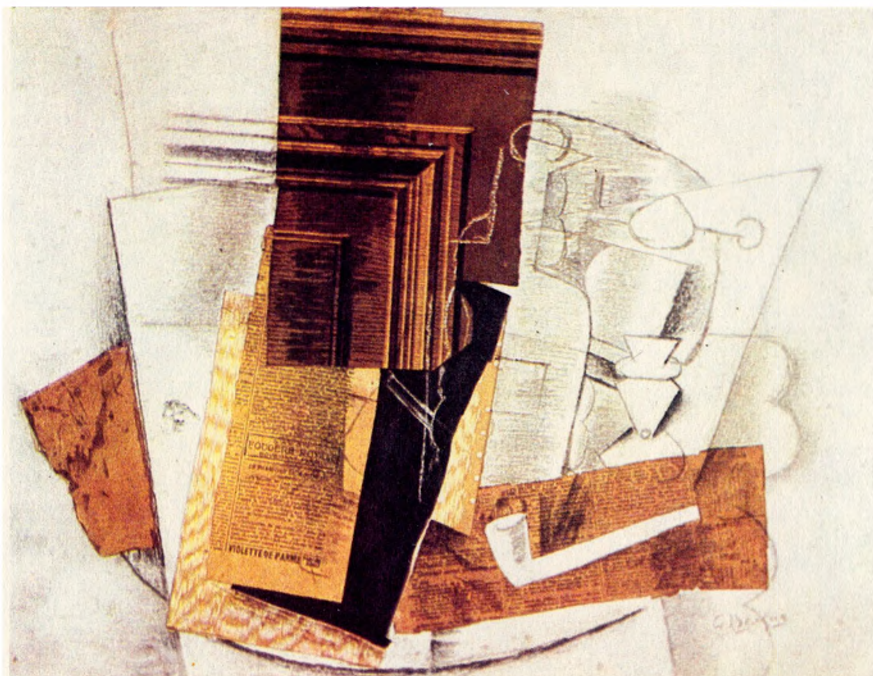
30. PABLO PICASSO. Ambroise Vollardo portretas. 1909—1910



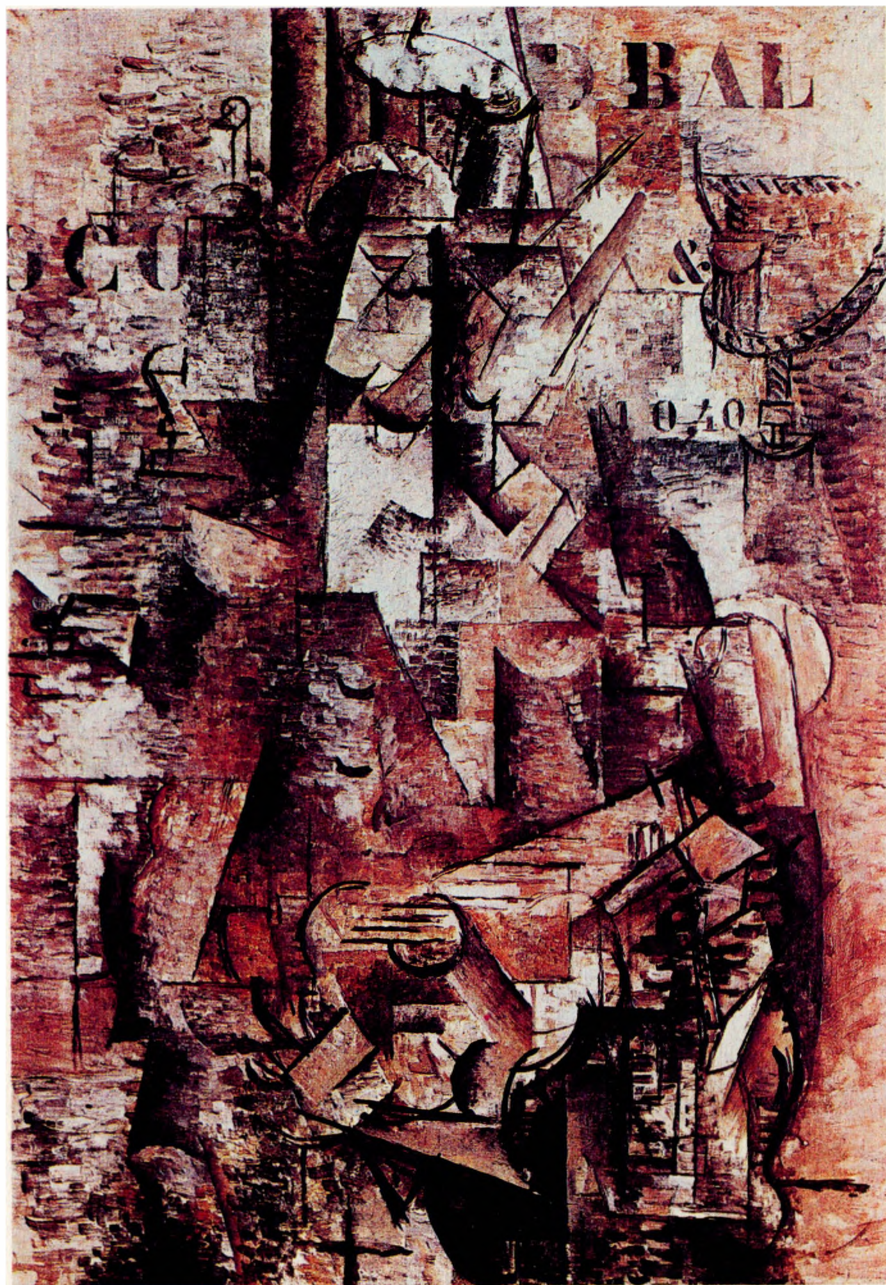
31. PABLO PICASSO. Sėdinti moteris. 1909
32. PABLO PICASSO. Moters portretas. 1909
33. PABLO PICASSO. Smuikas. 1911—1912






VIOLETTE DE PARME

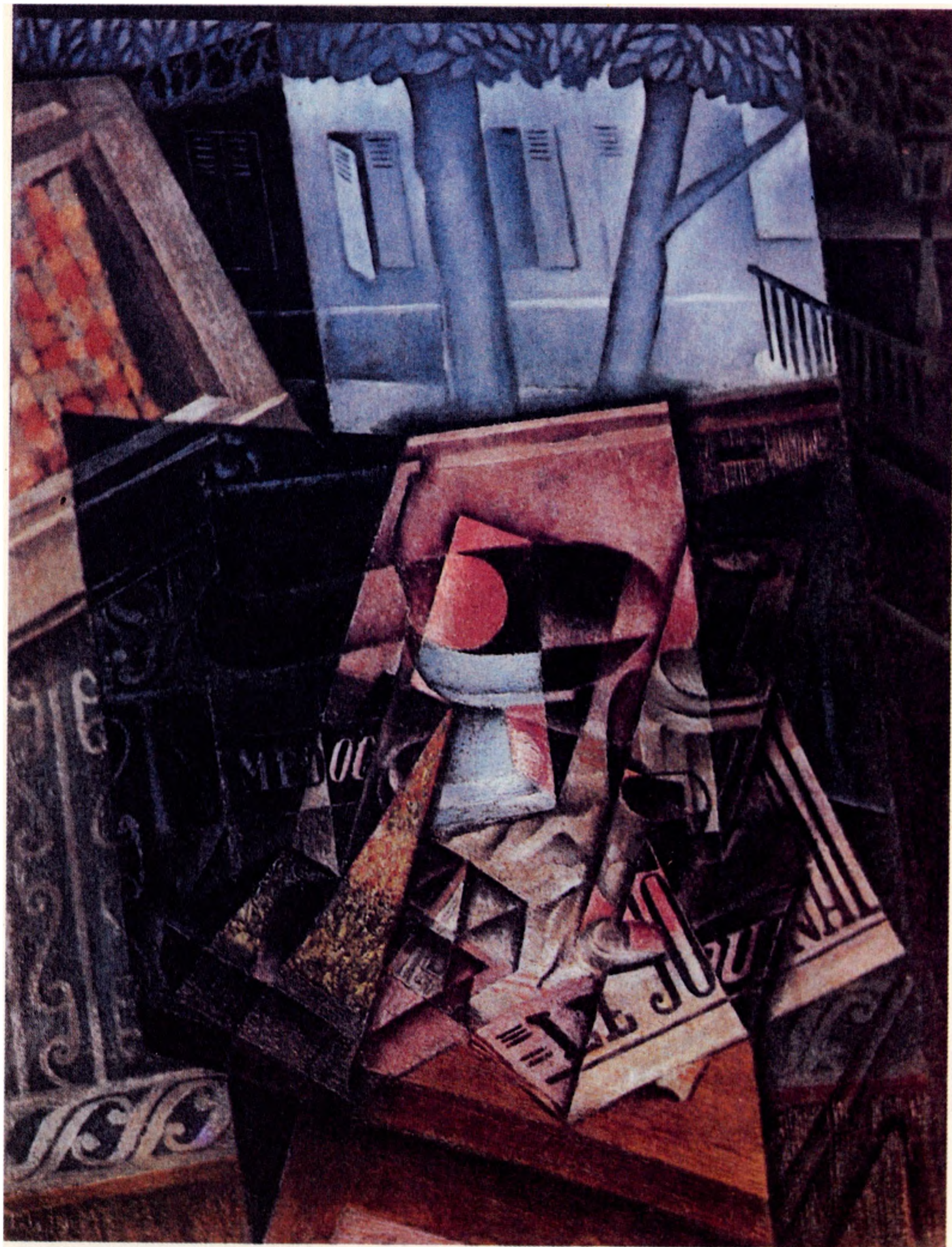





34. GEORGES BRAQUE. Natiurmortas su pypke. 1912

35. GEORGES BRAQUE. Balta staltiesė. 1928

36. GEORGES BRAQUE. Portugalas. 1911



37. JUAN GRIS. Natiurmortas prieš atvirą langą. 1915



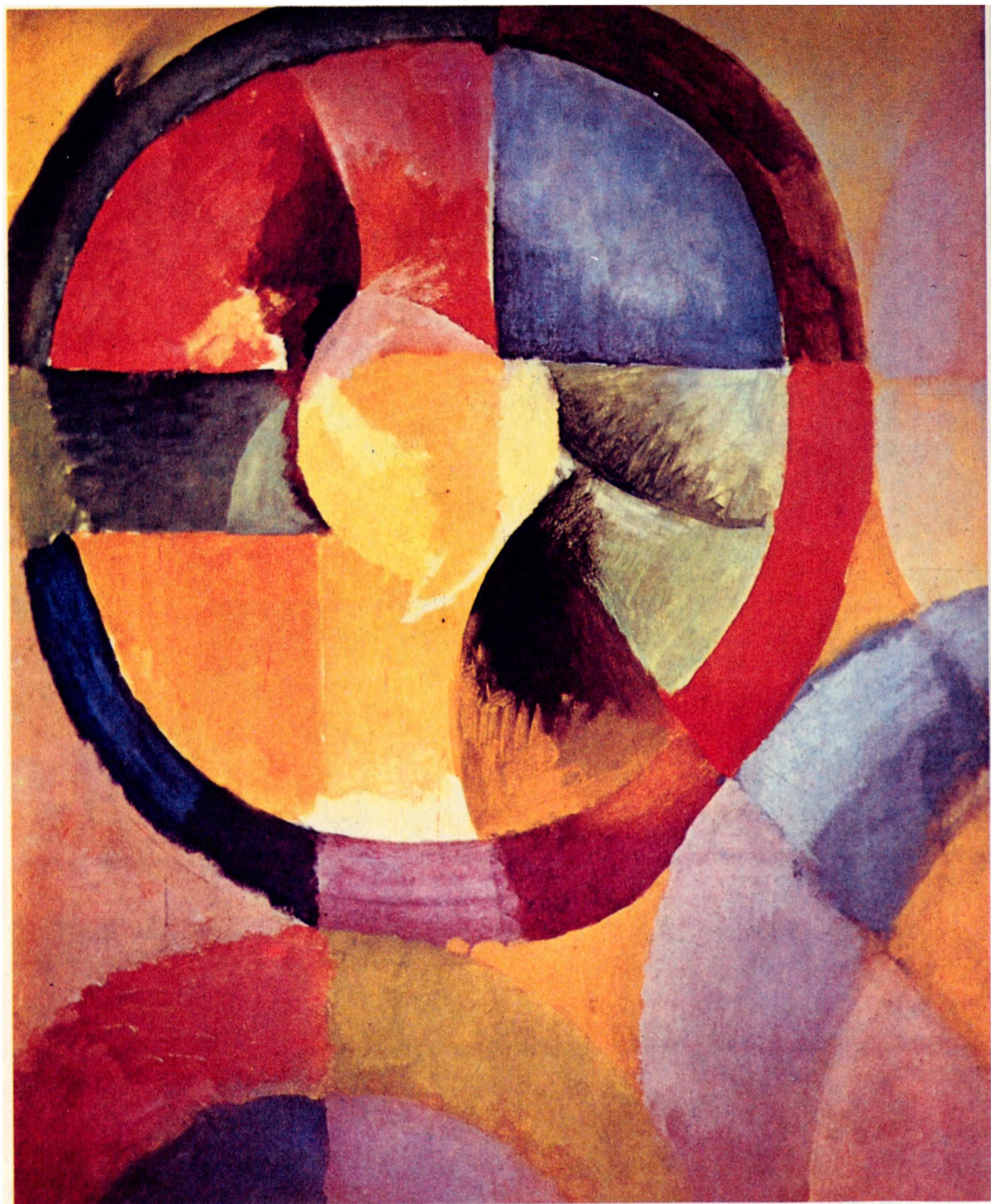
38. JUAN GRIS. Natiurmortas. 1917


Metzinger


F.LÉGER



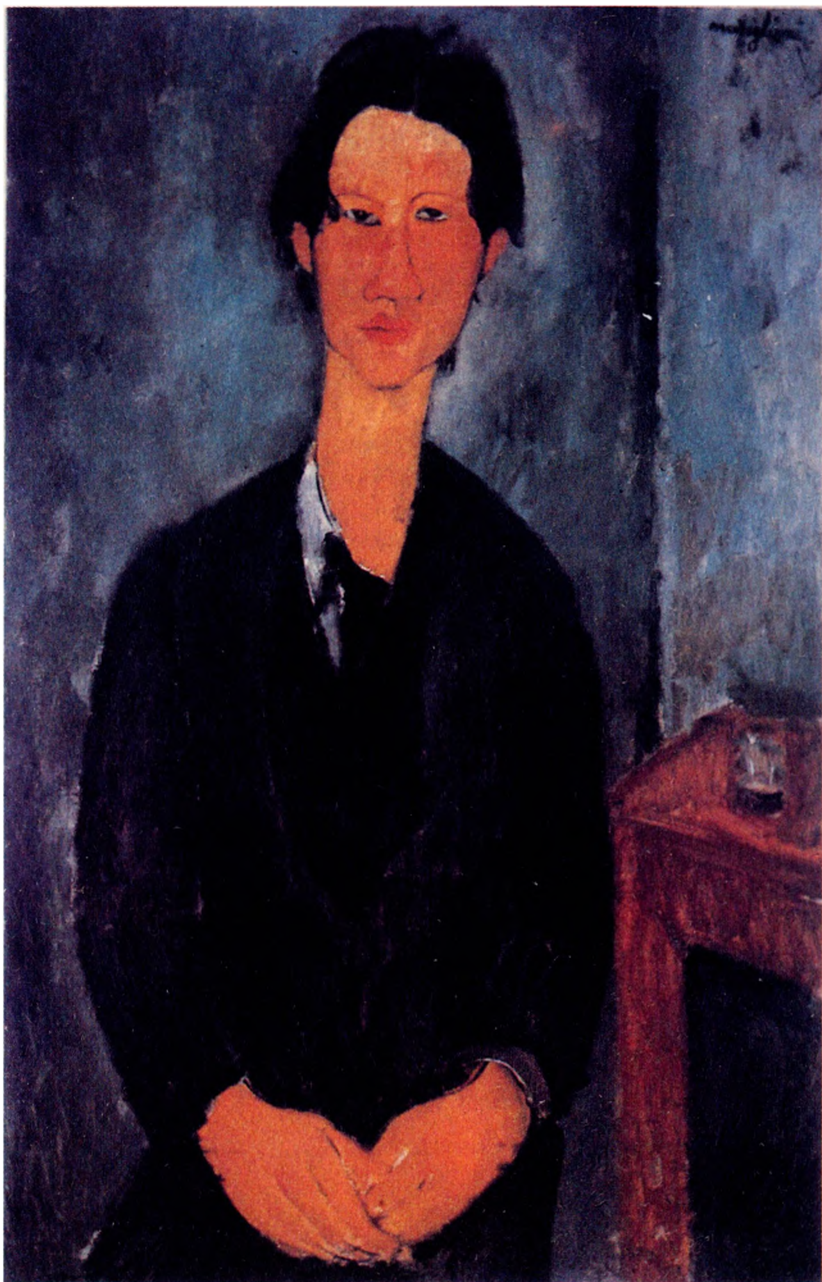
39. JEAN METZINGER. Peizažas. 1912
40. FERNAND LÉGER. Miestas. 1919
41. FERNAND LÉGER. Rūkoriai. 1911



42. ROBERT DELAUNAY. Apskritos formos. 1912—1913

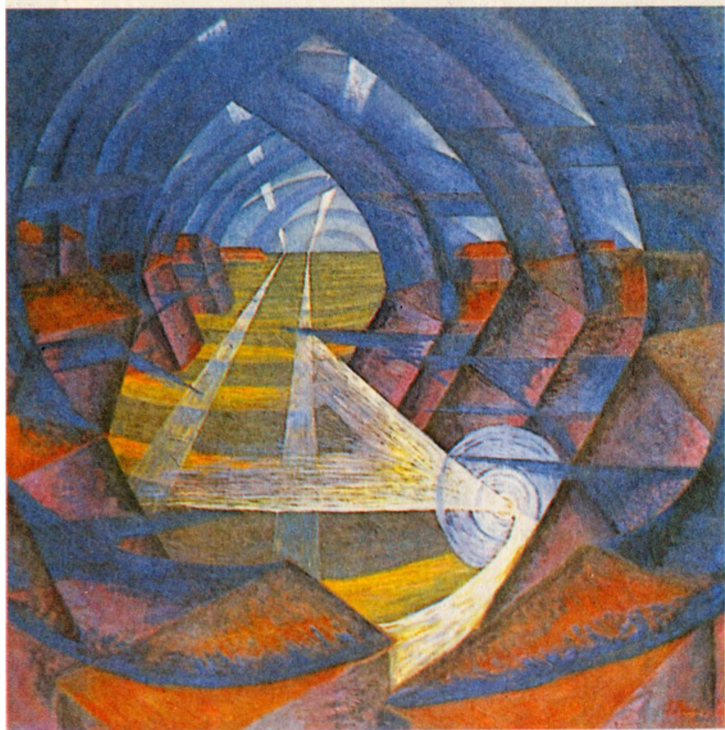


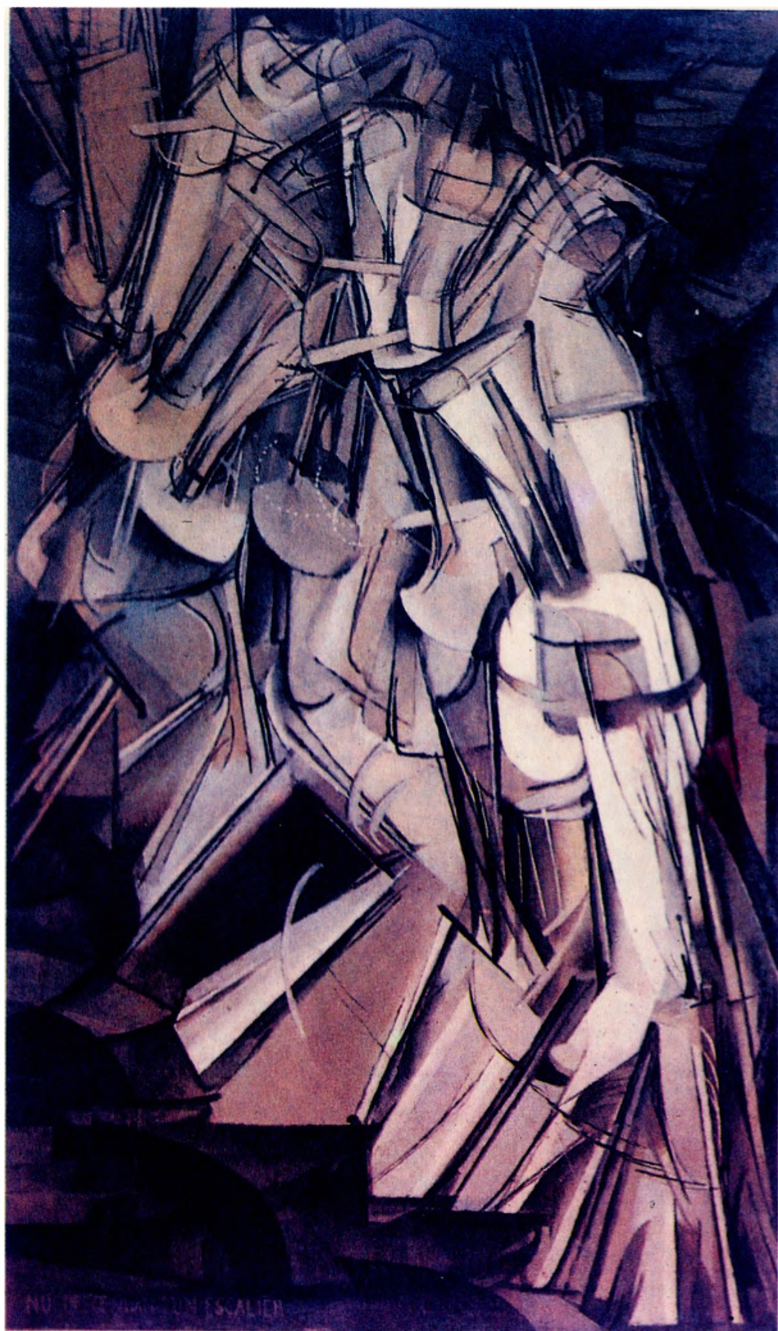
43. ROBERT DELAUNAY. Nebaigtas ritmas. 1934



44. AMEDEO MODIGLIANI. Chaimo Soutine'o portretas. 1917
45. GIACOMO BALLA. Šuo su pavadėliu. 1912
46. LUIGI RUSSOLO. Namai ir šviesa. 1912







47. MARCEL DUCHAMP. Nulipančios laiptais aktas. 1912





48. UMBERTO BOCCIONI.
Elastingumas. 1912

49. HANS ARP. Konfigūracija. 1928





50. CARLO CARRÀ. Raitelis. 1915

51. CARLO CARRÀ. Metafizinė mūza. 1917

52. FRANCIS PICABIA. Dama su binokliu. 1925



53. GIORGIO DE CHIRICO. Gatvės paslaptis su melancholija. 1914





54. MARC CHAGALL. Sutuoktiniai

55. MARC CHAGALL. Rusijai, asilams ir kitiems. 1911

56. MARC CHAGALL. Kaimas ir aš. 1911





57. JOAN MIRÓ. Motinystė. 1924
58. JOAN MIRÓ. Olandiškas interjeras. 1928
59. JOAN MIRÓ. Kompozicija. 1933







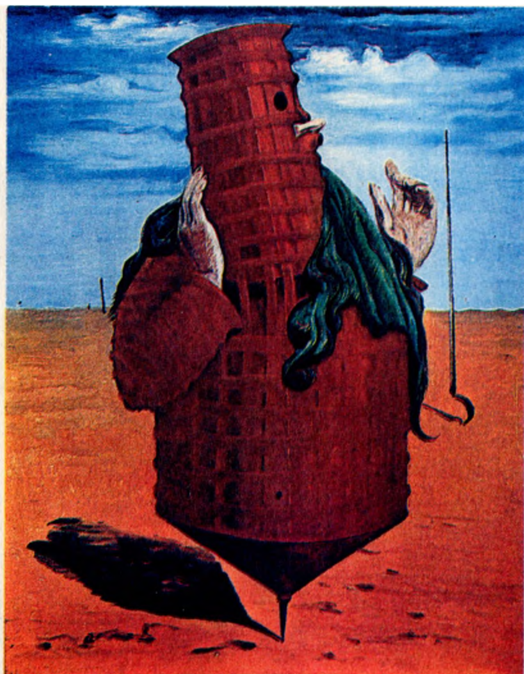
60. ANDRÉ MASSON. Irokėzų peizažas. 1942
61. ANDRÉ MASSON. Žuvų mūšis. 1926
62. PAUL DELVAUX. Nakties šauksmas. 1937



63. SALVADOR DALI. Pilietinio karo nuojauta. 1936
64. SALVADOR DALI. Atminties pastovumas. 1931
65. SALVADOR DALI. Narcizo metamorfozė. 1938

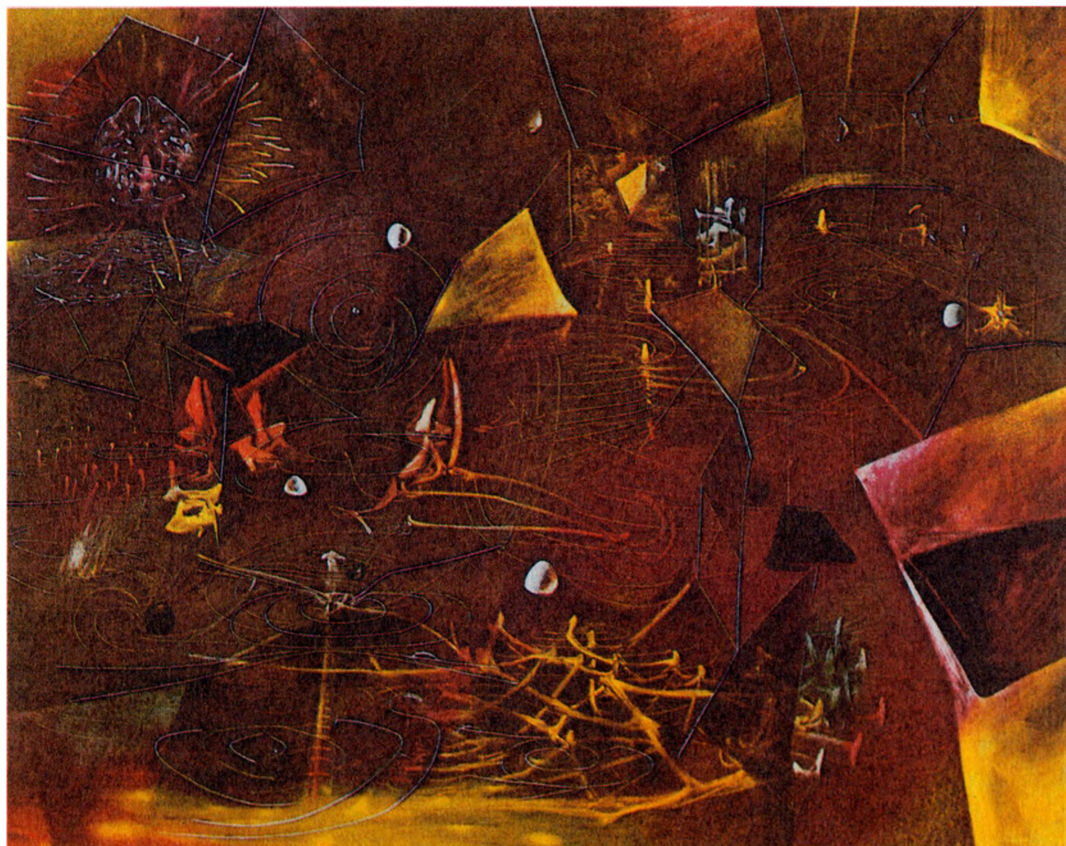






66. MAX ERNST. Nuotakos rėdymas. 1940
67. MAX ERNST. Imperatorius Ūbas. 1923
68. YVES TANGUY. Mama, tėtis sužeistas! 1927





69. ROBERTO MATTA. Eroso svaigulys. 1944

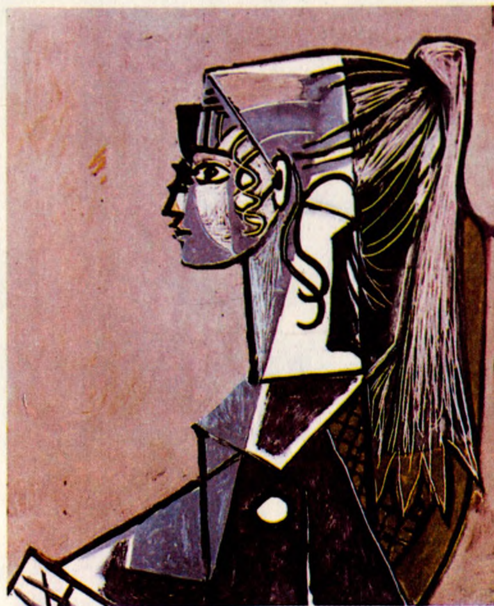


70. PABLO PICASSO. Trys muzikantai. 1921



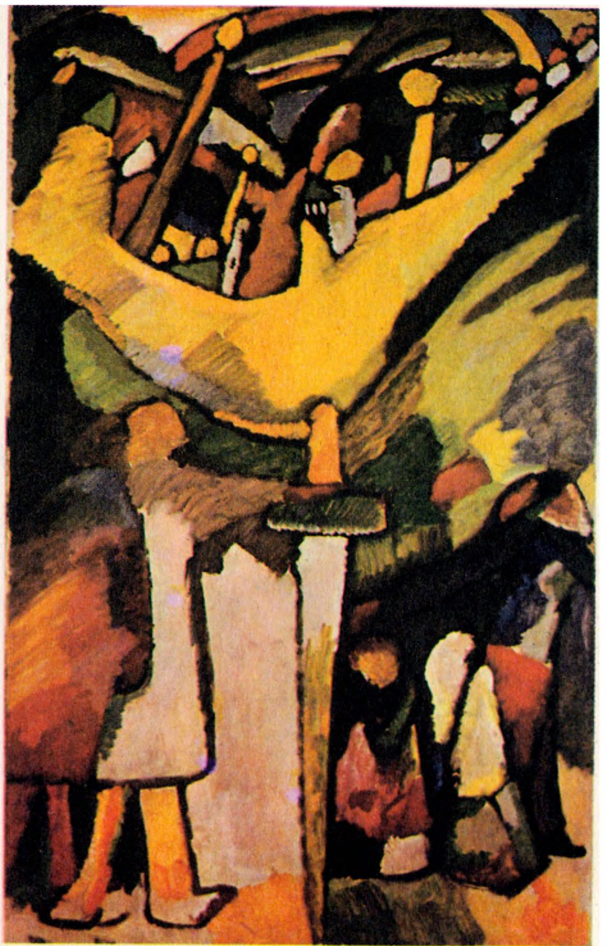






71. PABLO PICASSO. Trys šokėjai. 1925
72. PABLO PICASSO. Gernika. 1937
73. PABLO PICASSO. Scena ateljė. 1953
74. PABLO PICASSO. Silvetė žaliame krėsle. 1954



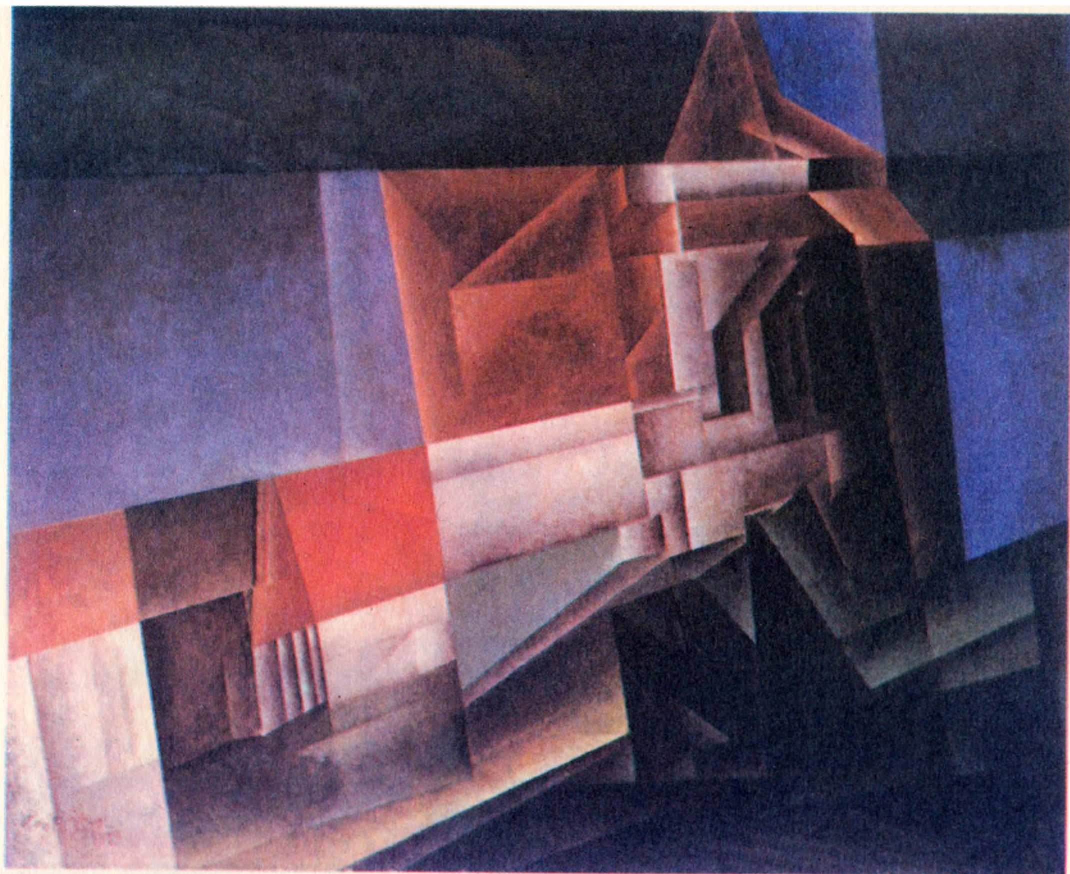


75. GEORGES BRAQUE. Moteris su pintine vaisių. 1926
76. VASILIJ KANDINSKIJ. Improvizacija VIII. 1909
77. VASILIJ KANDINSKIJ. Kompozicija. 1914





78. VASILIJ KANDINSKIJ. Geležinkelis prie Murnau. 1909
79. VASILIJ KANDINSKIJ. Arabų kapinės. 1919
80. VASILIJ KANDINSKIJ. Su juodu lanku. 1912

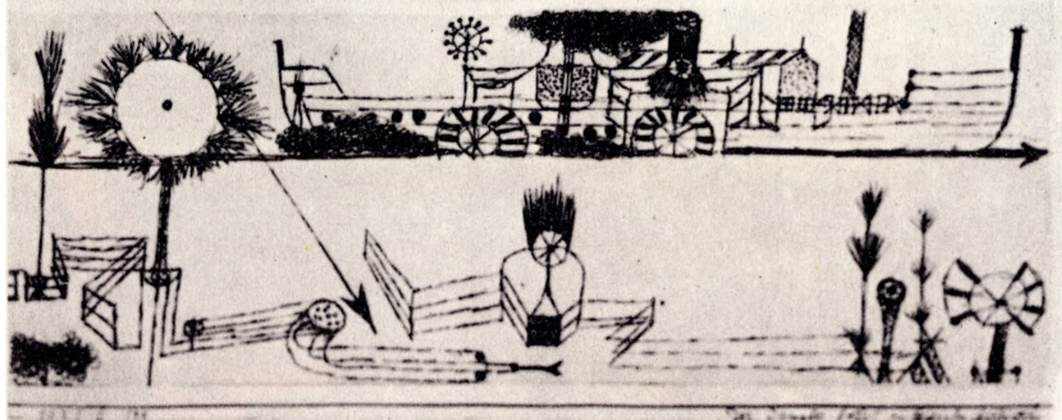


81. LYONEL FEININGER. Cirkovas VII. 1918



82. PAUL KLEE. Vila R. 1919

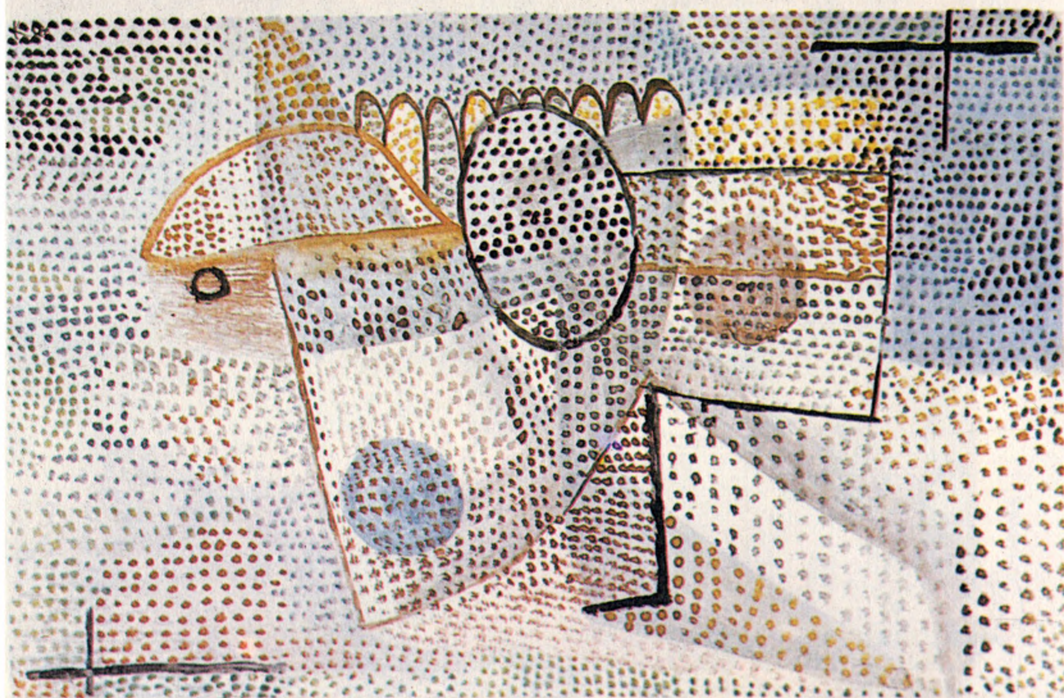




83. PAUL KLEE. Valtelė plaukia pro botanikos sodą. 1921

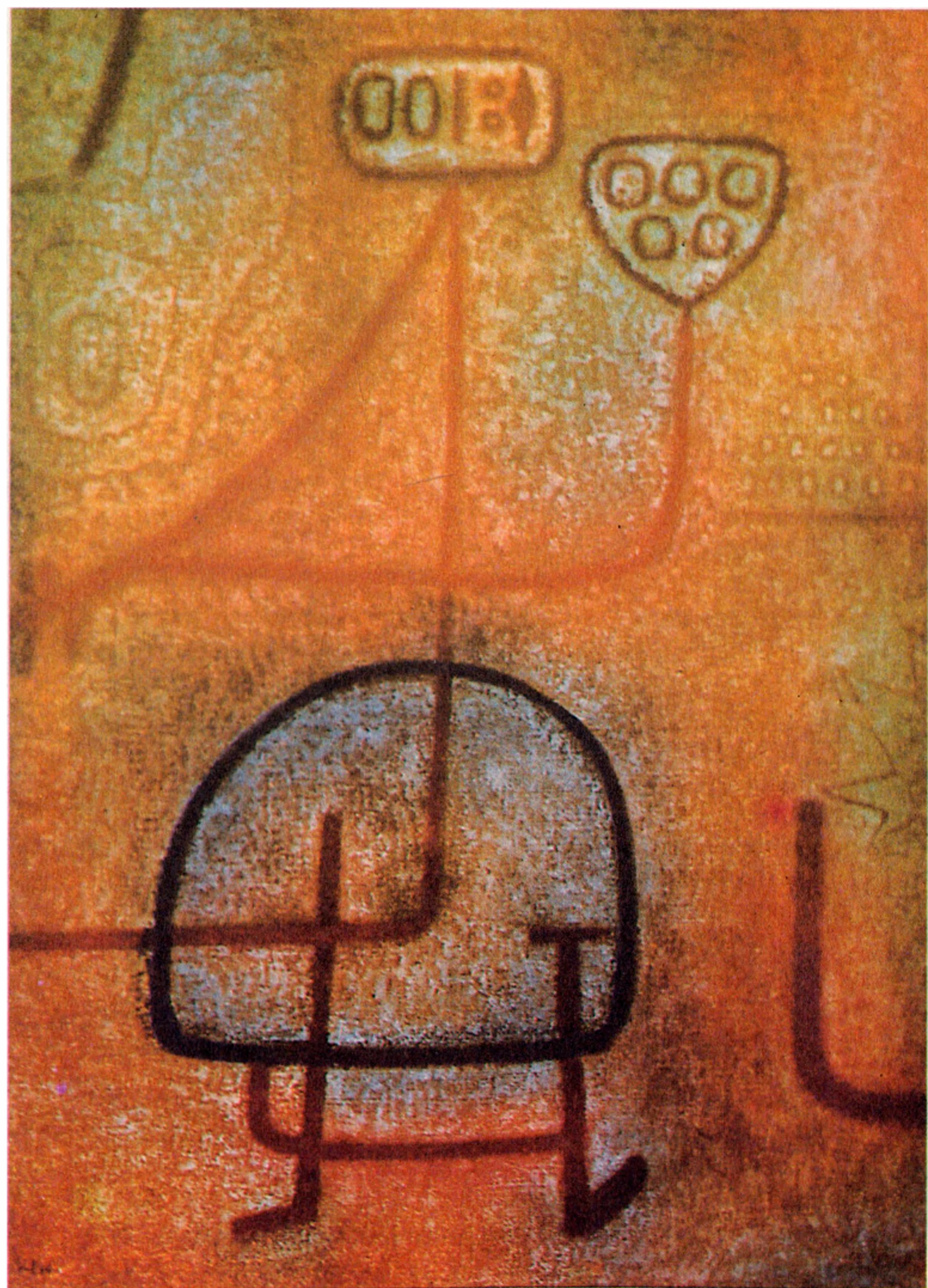
84. PAUL KLEE. Mūšio scena iš fantastinės komiškos operos „Sindbadas jūreivis“. 1923

85. PAUL KLEE. Piešinys plunksna. 1919



86. PAUL KLEE. Natiurmortas. 1931

87. PAUL KLEE. Dailusis sodininkas. 1939

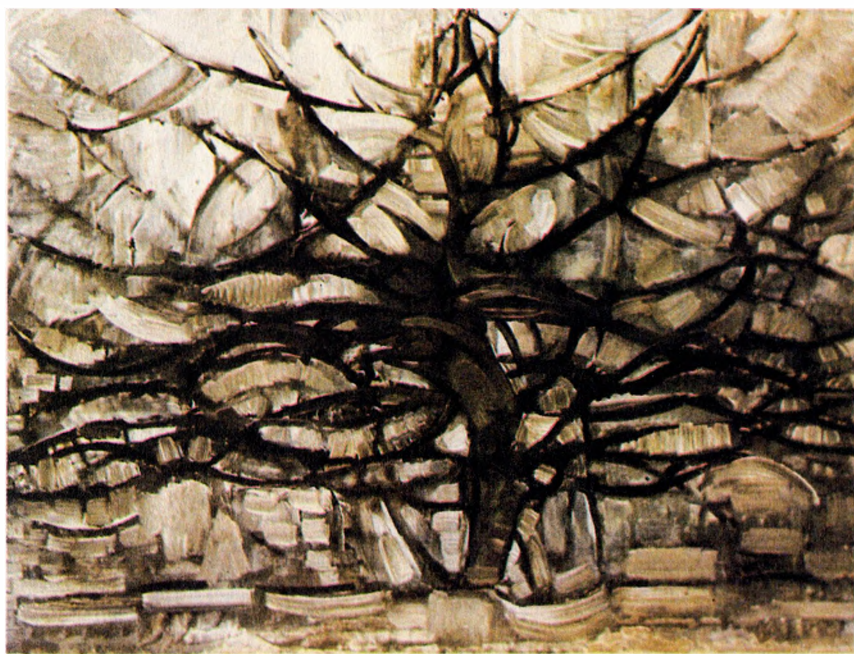


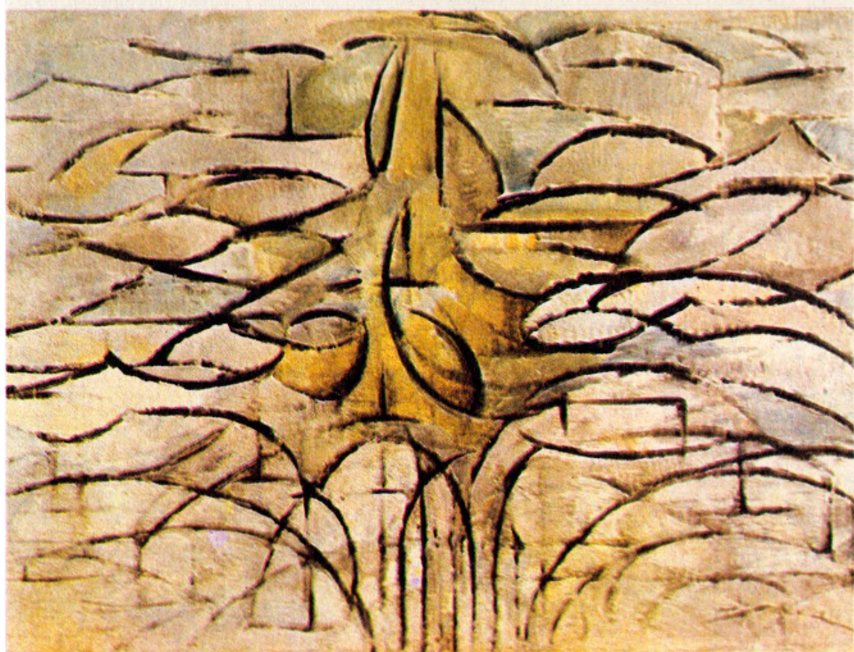


88. VASILIJ KANDINSKIJ. Trikampiai lanku. 1927



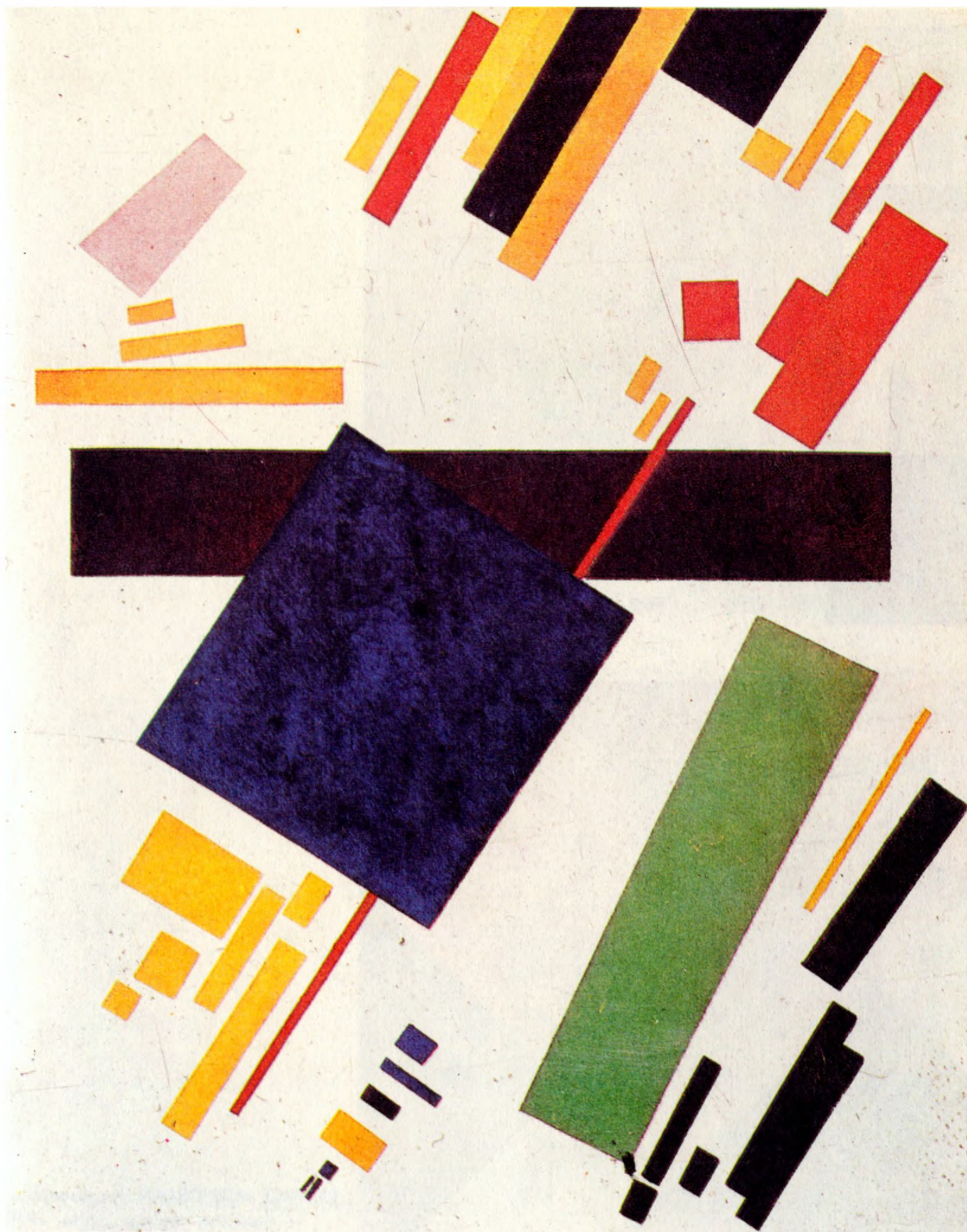
89. FRANZ MARC. Trys arkliai. 1912



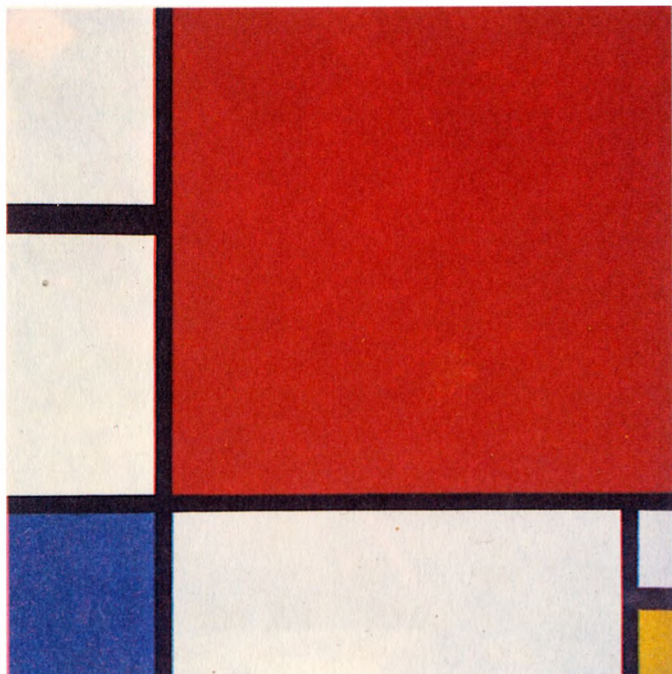


90. PIET MONDRIAN. Sidabrinis medis. 1911

91. PIET MONDRIAN. Žydintis medis. 1912



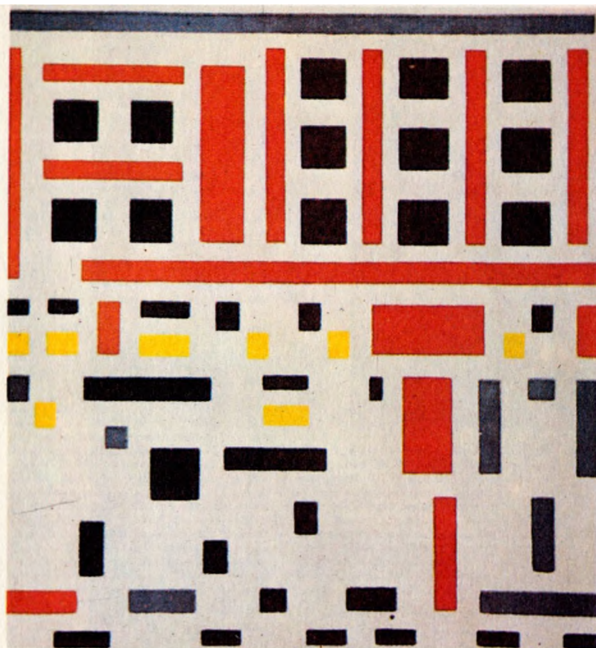
92. KAZIMIR MALEVIČ. Suprematinis paveikslas. 1914

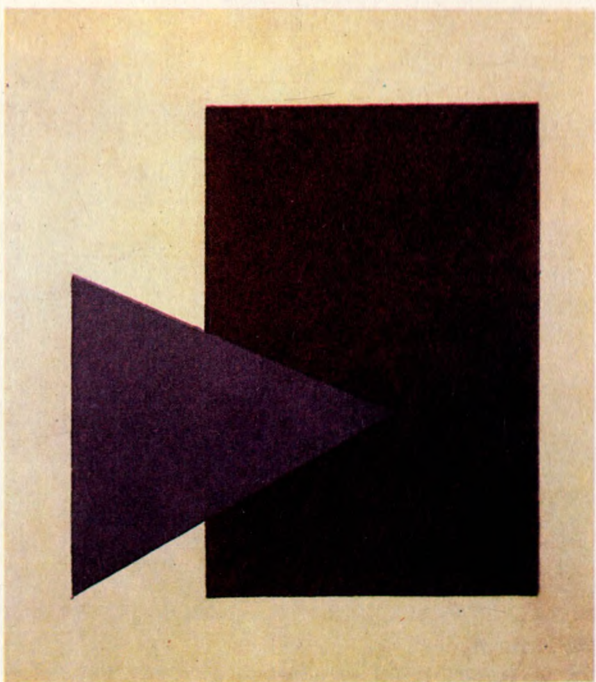




93. PIET MONDRIAN. Kompozicija — raudona, mėlyna, balta. 1930

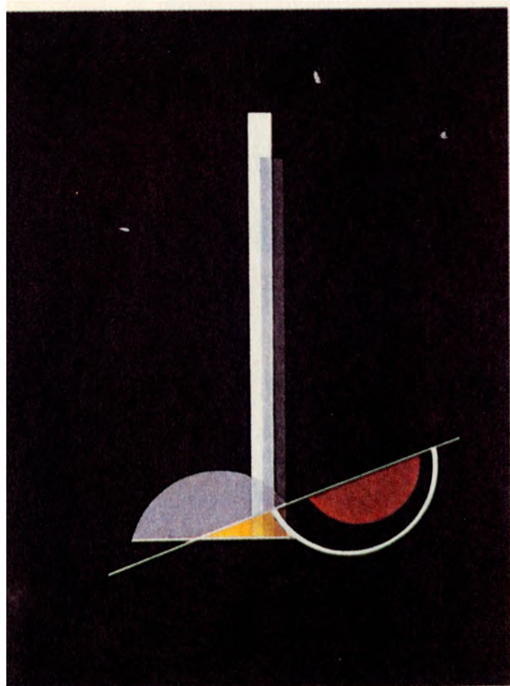
94. THEO VAN DOESBURG. Kontrkompozicija. 1924





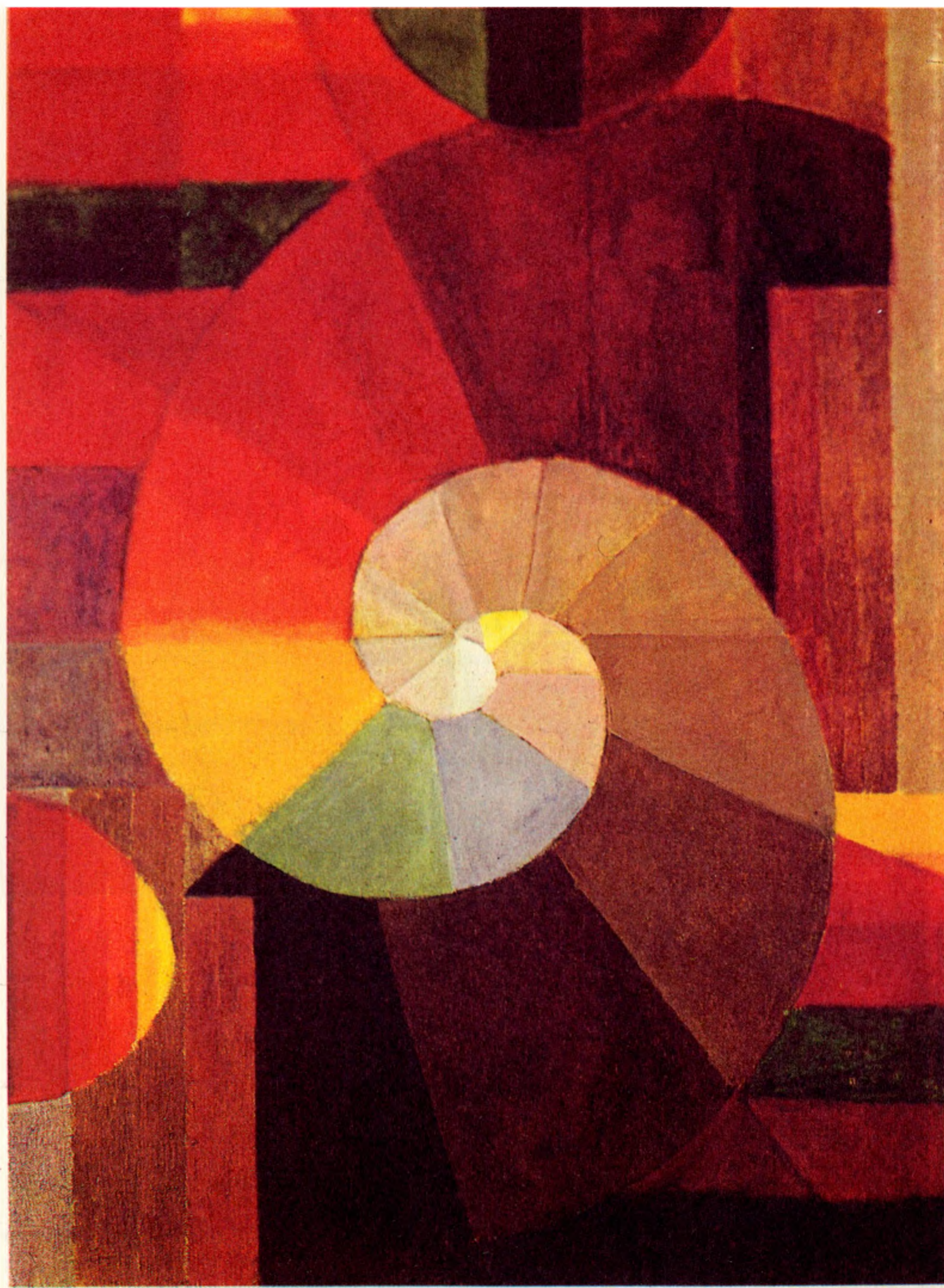
95. BART VAN DER LECK. Geometrinė kompozicija II. 1917

96. KAZIMIR MALEVIČ. Mėlynas trikampis su juodu stačiakampiu. 1915





97. LASZLO MOHOLY-NAGY. Kompozicija K IV. 1922
98. JOSEF ALBERS. Figūra. 1921
99. JOHANNES ITTEN. Incontro. 1916



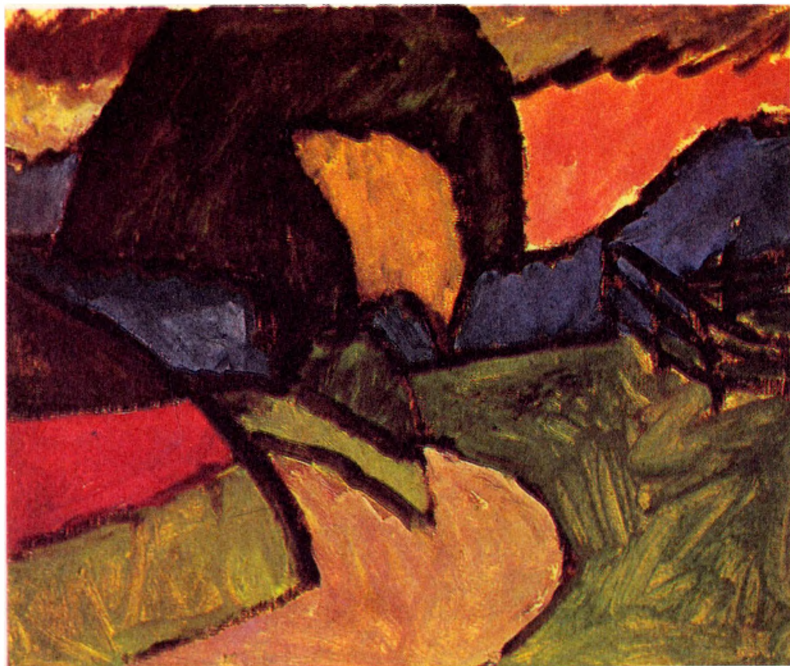




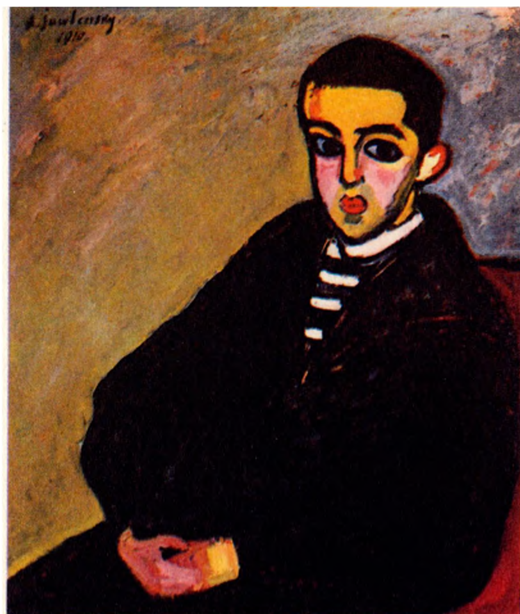
100. FRANZ MARC. Tigrai. 1912
101. FRANZ MARC. Gyvūnų žūtis. 1913
102. AUGUST MACKE. Peizažas su karvėmis ir kupranugariu. 1914



103. HEINRICH CAMPENDONCK. Miškas, mergaitė ir ožys. 1914
104. GABRIELE MÜNTER. Rudenėjant. 1910
105. ALFRED KUBIN. Jūrų pabaisa. 1914















106. ALEKSEJ VON JAVLENSKIJ. Nikita. 1910
107. ALEKSEJ VON JAVLENSKIJ. Ispanė. 1913
108. MARIANNE VON VEREFKIN. Pora kambaryje. 1910
109. ARNOLD SCHÖNBERG. Raudonas žvilgsnis. 1910
110. GEORGES ROUAULT. Senas karalius. 1916—1917





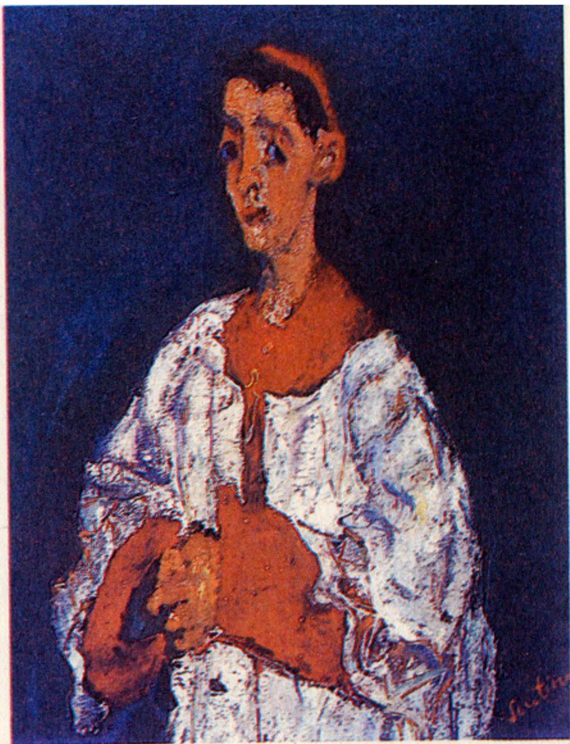


111. GEORGES ROUAULT. Kluonas. 1905
112. GEORGES ROUAULT. Moteris prieš veidrodį. 1906
113. GEORGES ROUAULT. Šventoji Žana. 1948—1949



114. CHAIM SOUTINE. Peizažas prie Šartro.





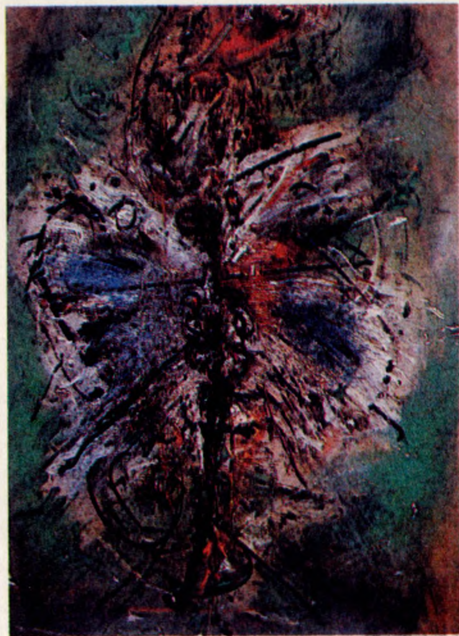
115. CHAIM SOUTINE. Negyvas paukštis. 1926

116. CHAIM SOUTINE. Choro berniukas su kamža. 1928



117. CHAIM SOUTINE. Raudonai apsirengusi moteris. 1922
118. MAX BECKMANN. Cirko vagonėlis. 1940
119. JEAN FAUTRIER. Įkaitas. 1945
120. WOLS. Paukštis. Apie 1945






OK




121. OSKAR KOKOSCHKA. Audra. 1914

122. OSKAR KOKOSCHKA. Mėlynai apsirengusi moteris. 1919

123. GEORGE GROSZ. Poeto Oskaro Panižos laidotuvės. 1917—1918



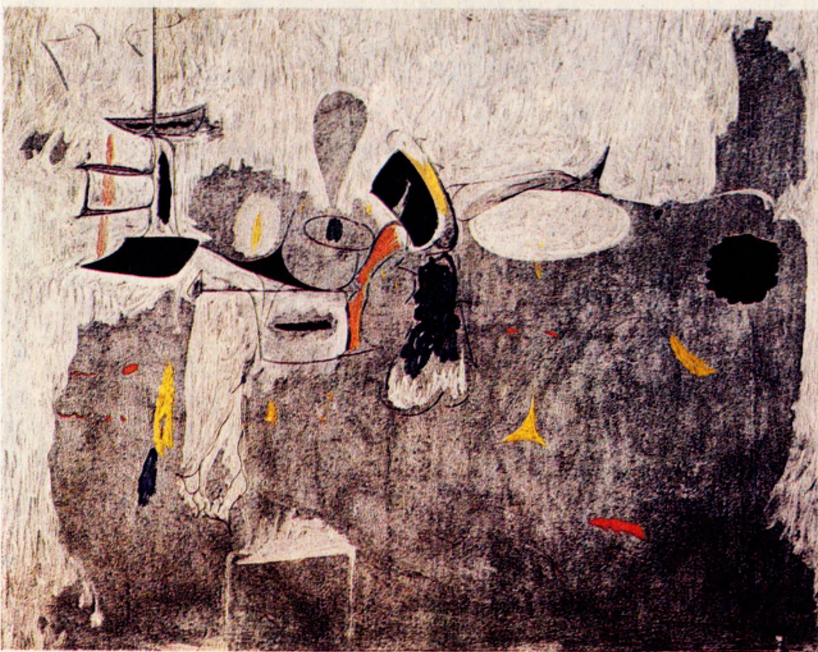
124. HANS HOFMANN. Mėlyna fantazija. 1954



125. JACKSON POLLOCK. Vienas. 1950. Fragmentas

126. JACKSON POLLOCK. Portretas ir sapnas. 1953





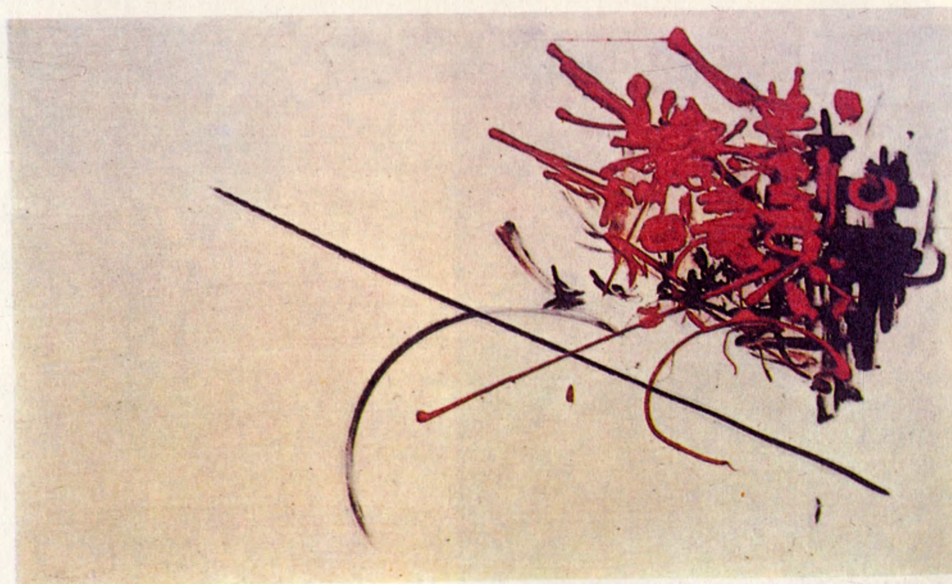
127. ARSHILE GORKY. Kepenys yra gaidžio šukos. 1944
128. ARSHILE GORKY. Riba. 1947



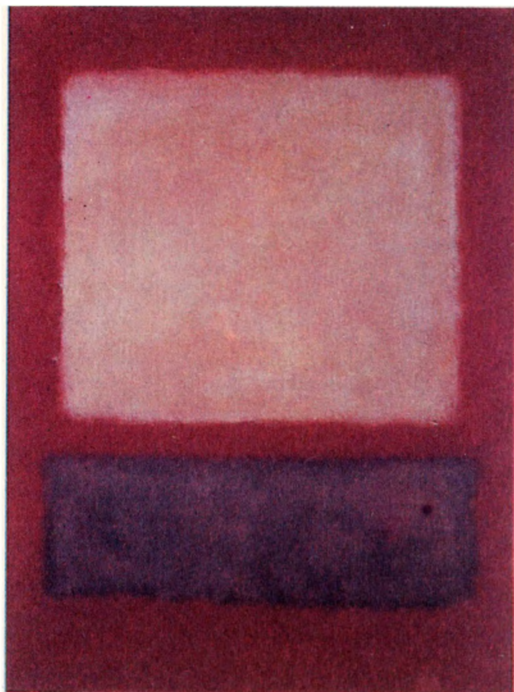
129. WILLEM DE KOONING. Moteris II. 1952

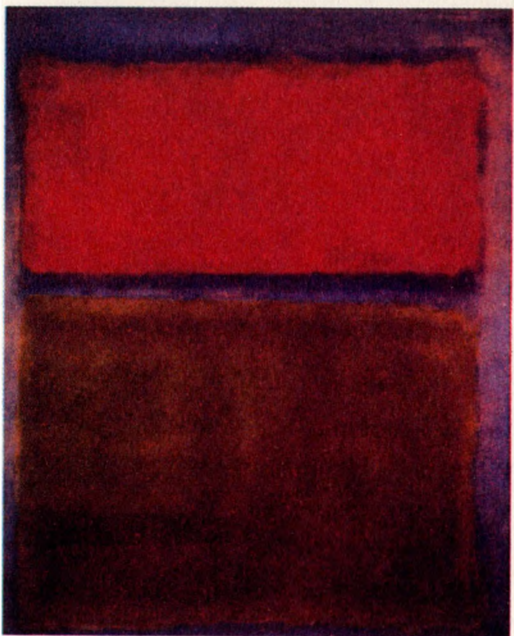


130. PIERRE SOULAGES. Tapyba. 1959



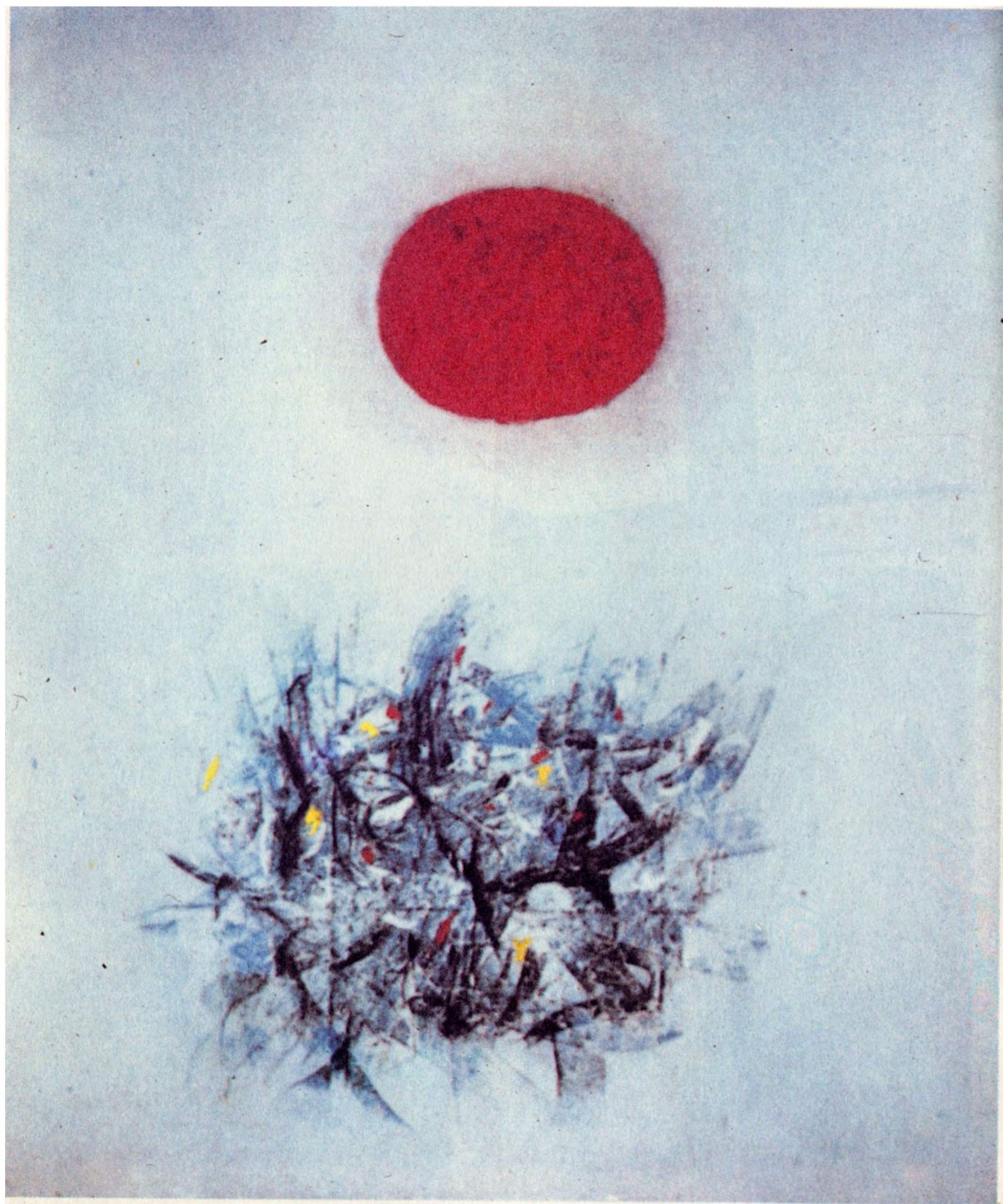
131. MARK TOBEY. Kaligrafinis šokis. 1963
132. GEORGES MATHIEU. [Kompozicija]. 1956



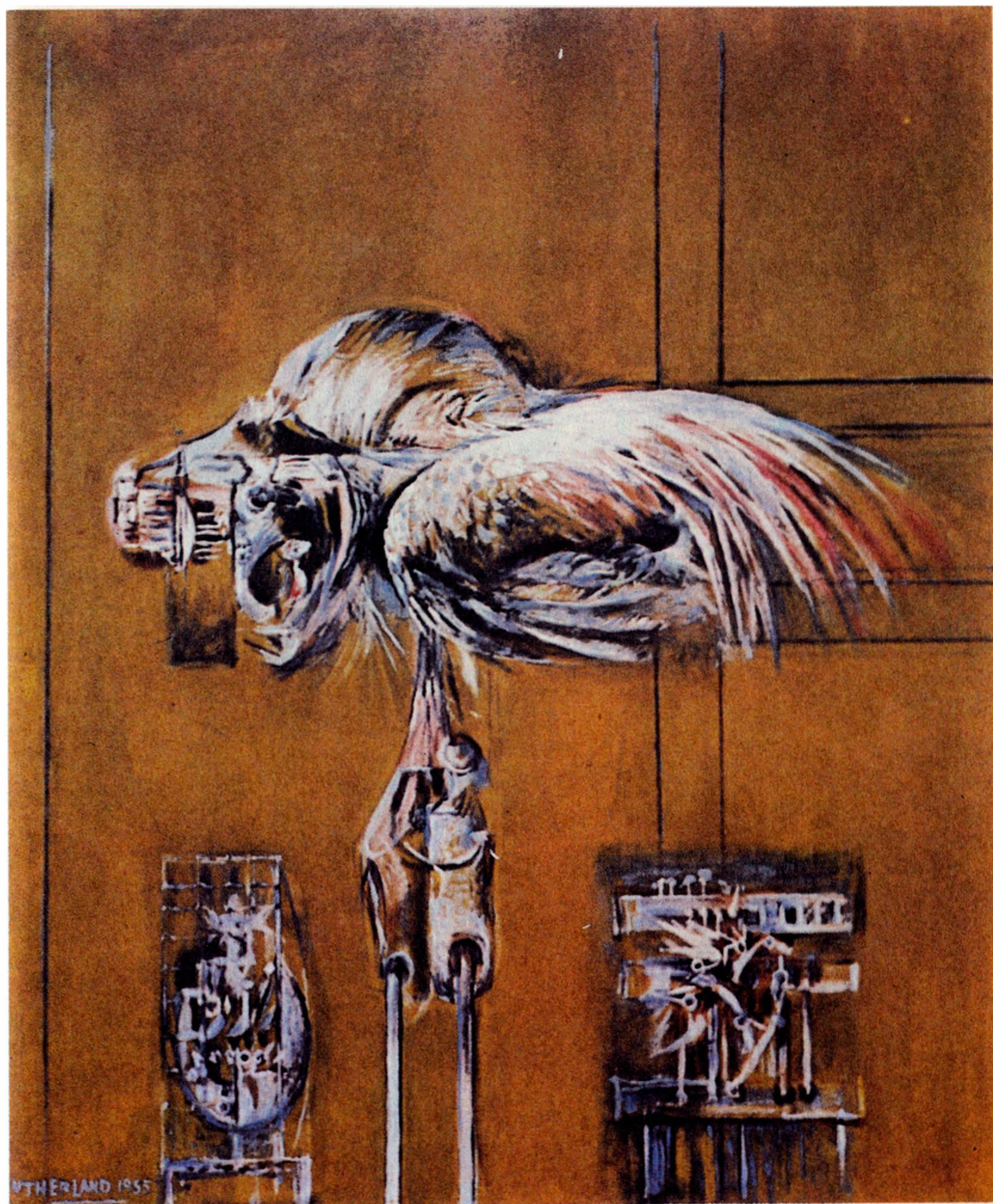


133. MARK ROTHKO. Šviesa virš pilkumos. 1956
134. MARK ROTHKO. ŽEMĖ IR ŽALUMA. 1955
135. FRANZ KLINE. Juoda ir balta. 1960





136. ADOLPH GOTTLIEB. Kraštas. 1959



137. GRAHAM SUTHERLAND. *Mažasis afrikietis*. 1955

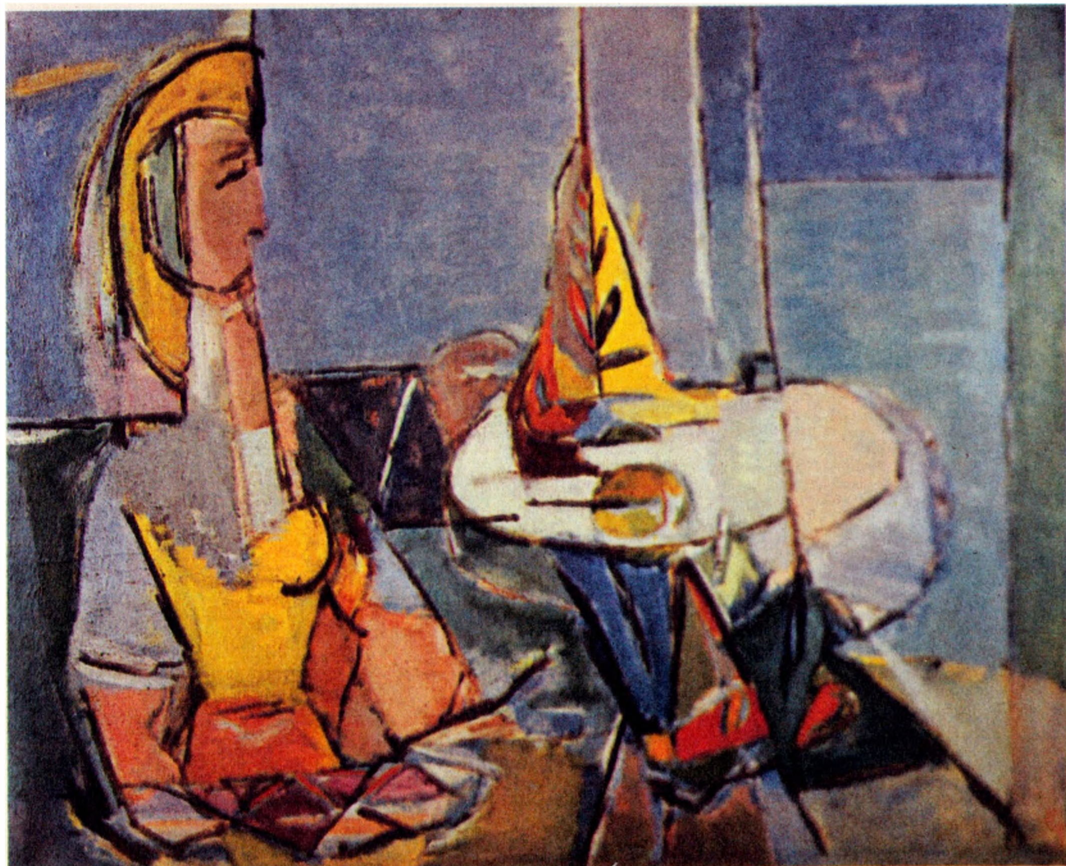




138. HANS HARTUNG. T 1958—4. 1958
139. CLYFFORD STILL. Tapyba. 1951



140. CORNEILLE. [Kompozicija]. 1966



141. GEER VAN VELDE. Dona. 1940

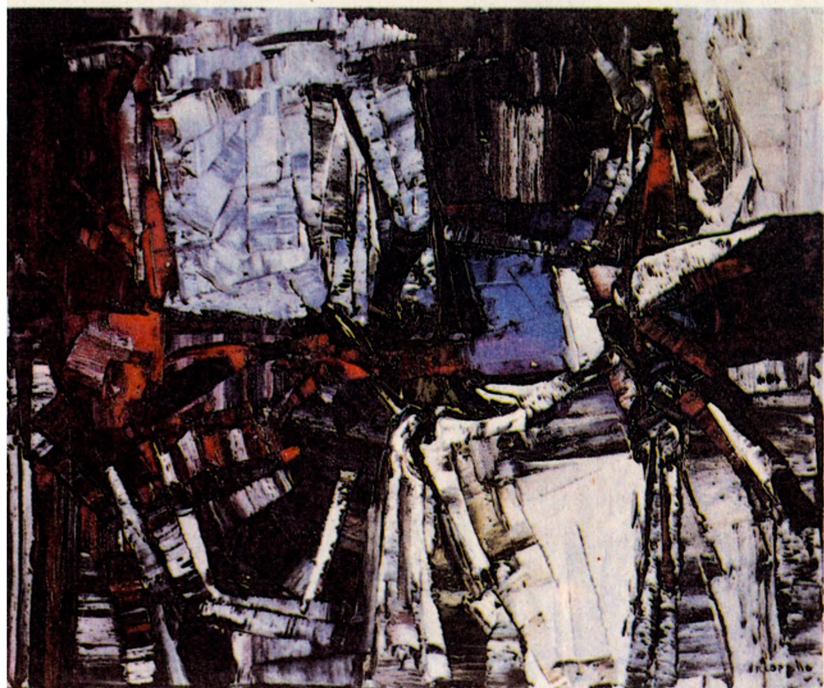


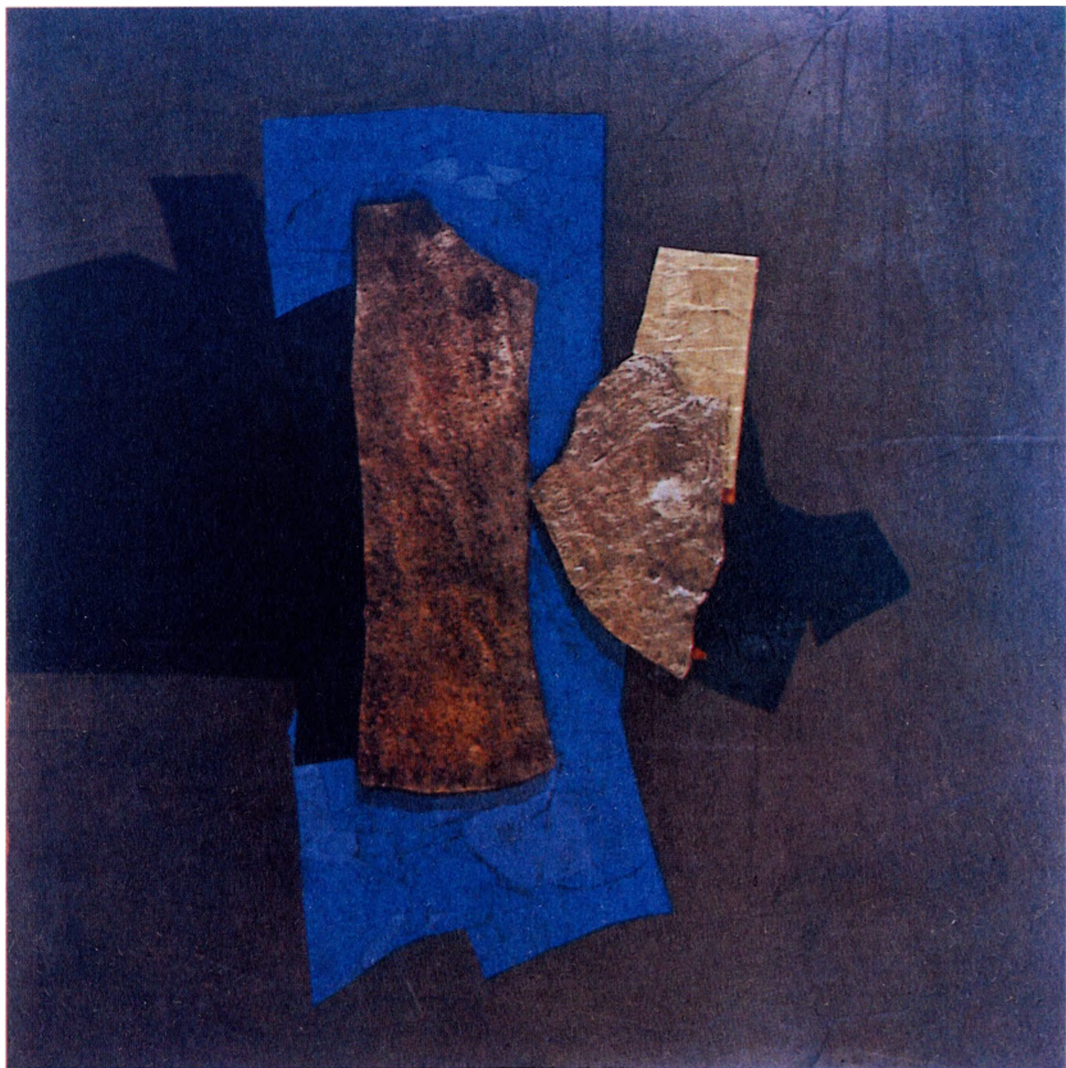
142. JEAN DUBUFFET. Gamtos istorija. 1951



143. ANTONIO SAURA. [Kompozicija]. 1962
144. KAREL APPEL. [Kompozicija]. 1961
145. JEAN-PAUL RIOPELLE. [Kompozicija]. 1964



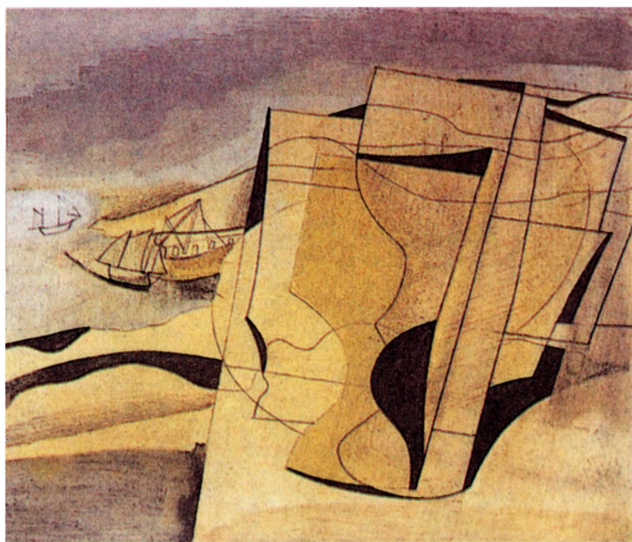


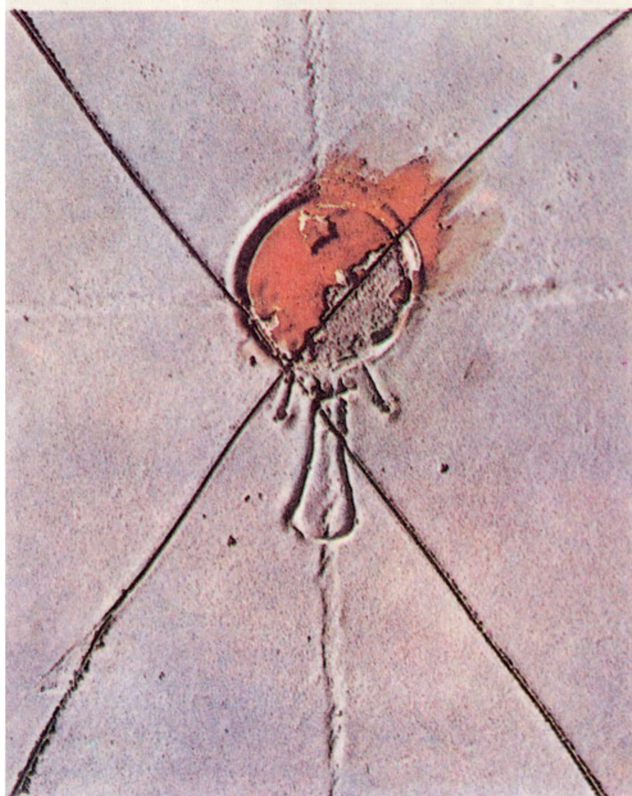


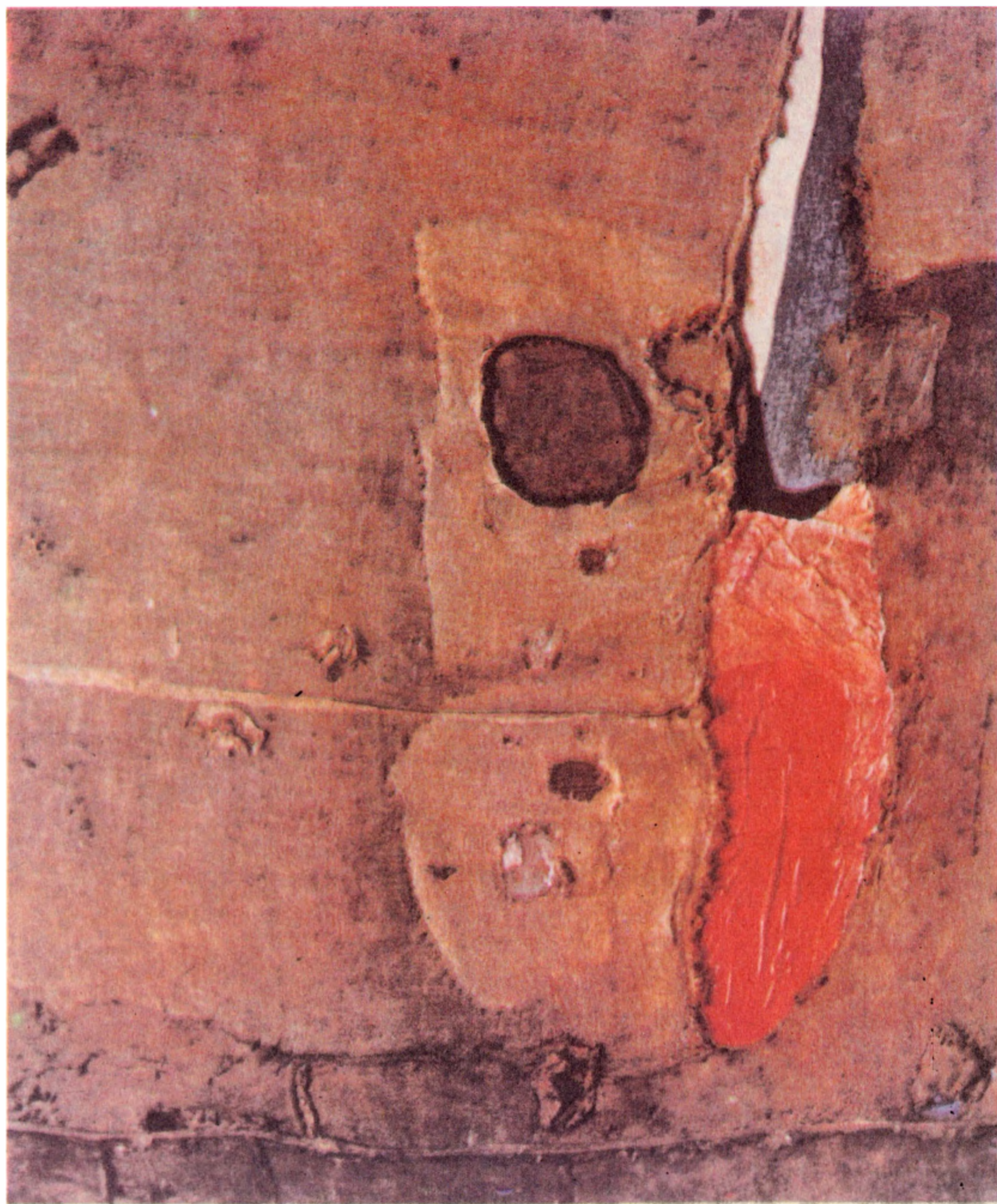
146. ROBERTO CRIPPA. [Kompozicija]. 1962



147. SERGE POLIAKOFF. [Kompozicija]. 1963





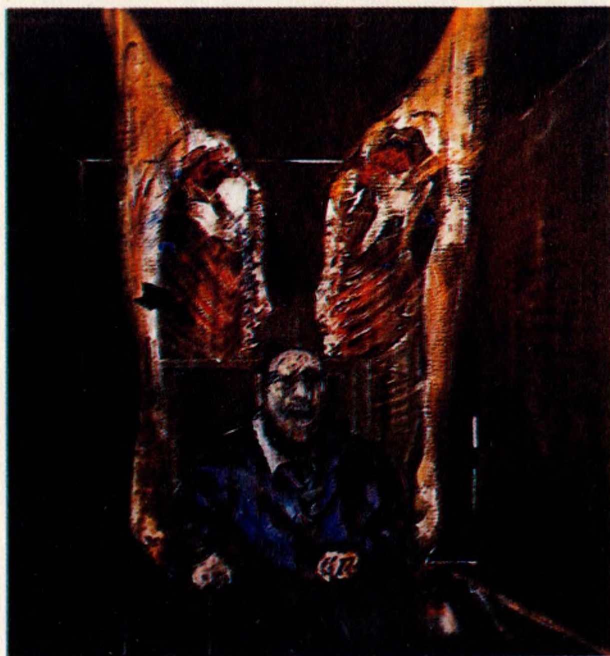


148. BEN NICHOLSON. Kornvelio pelės urvelis.
149. ANTONI TAPIES. Balta ir oranžinė. 1967
150. ALBERTO BURRI. Maišas Nr. 5. 1953



151. NICOLAS DE STAËL. Figūra prie jūros. 1952



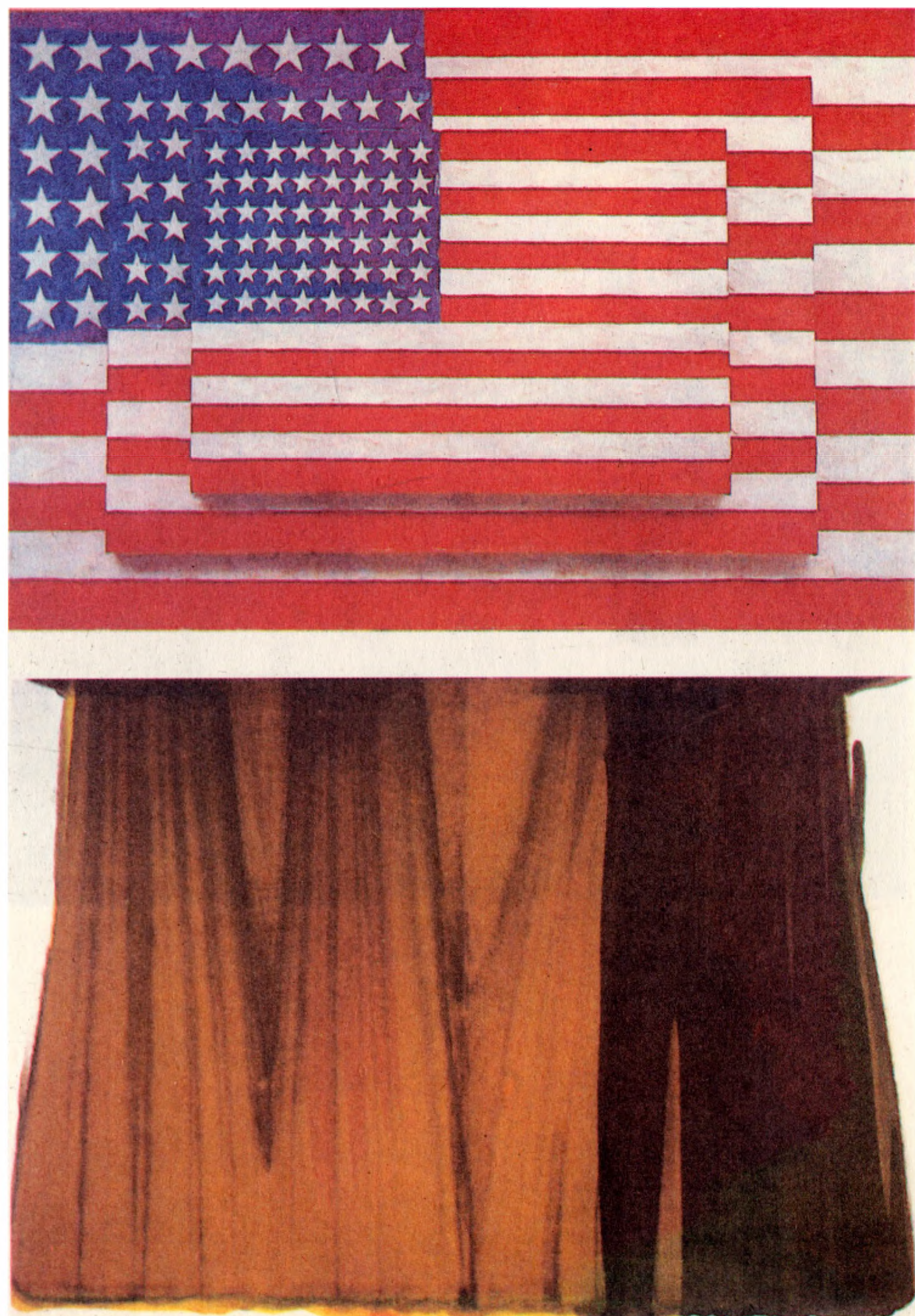


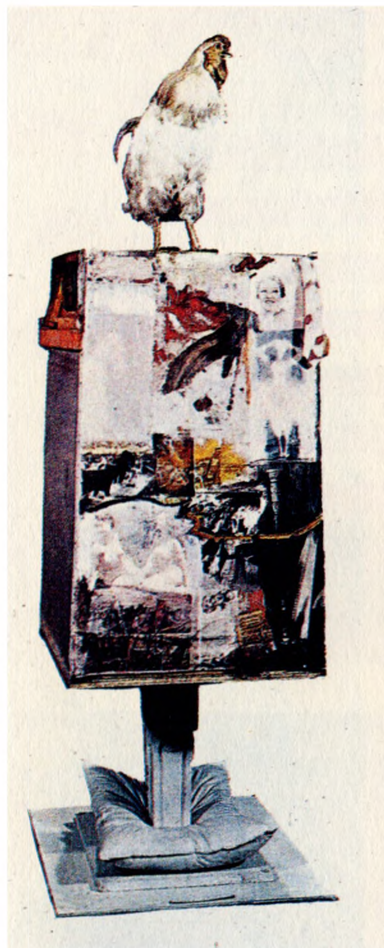
152. FRANCIS BACON. Figūra gamtoje. 1946

153. FRANCIS BACON. Skerdienos pagerbimas. 1954



154. WILLIAM BAZIOTES. Nykštukas. 1947
155. JASPER JOHNS. Trys vėliavos. 1958
156. MORRIS LOUIS. Beth Feh. 1958



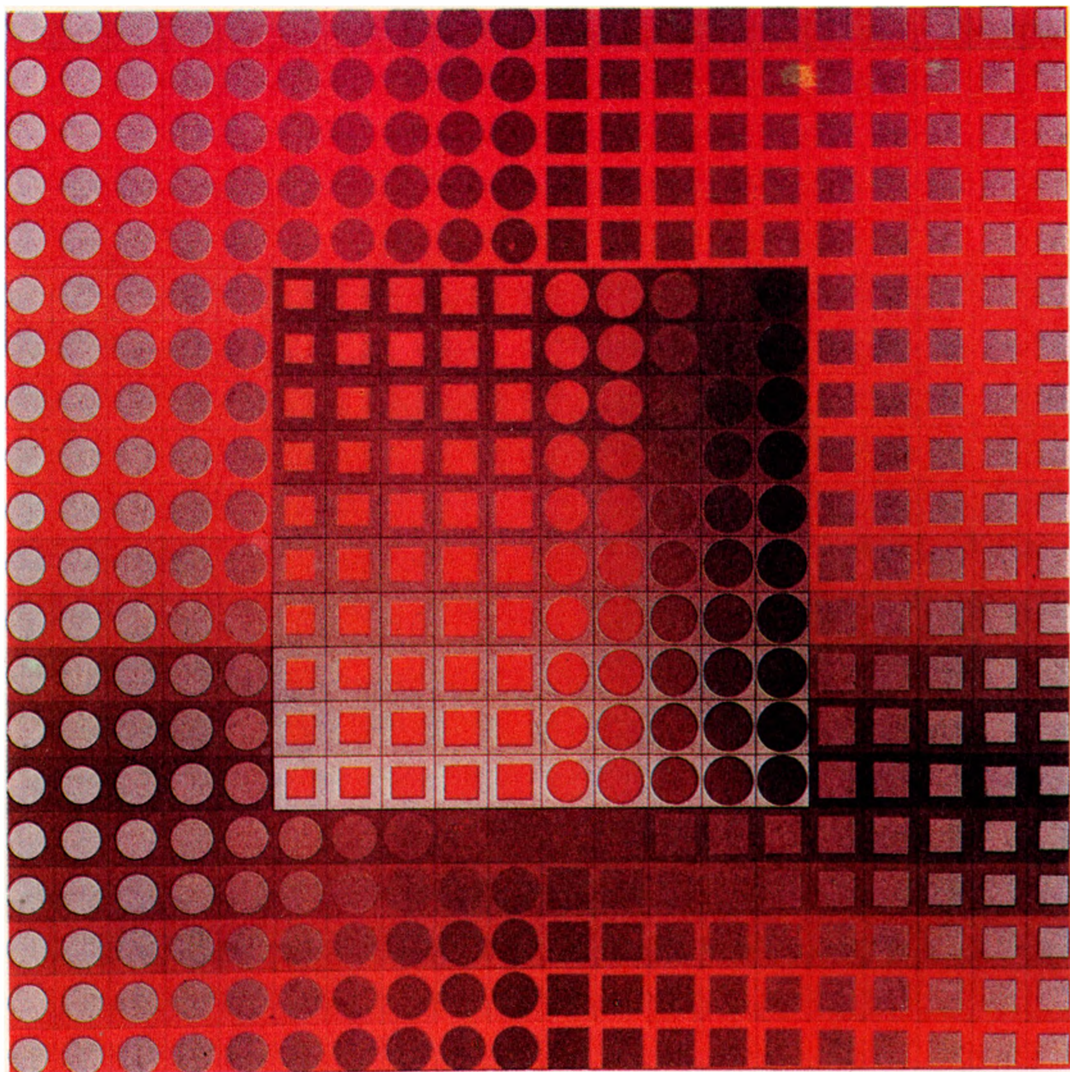


157. ROBERT RAUSCHENBERG. Odaliska. 1955—1958

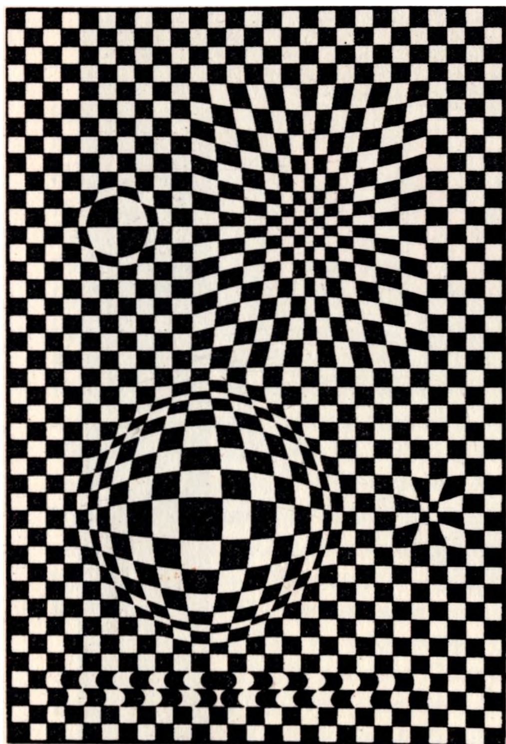
158. ROBERT RAUSCHENBERG. Tyrinėtojas. 1964

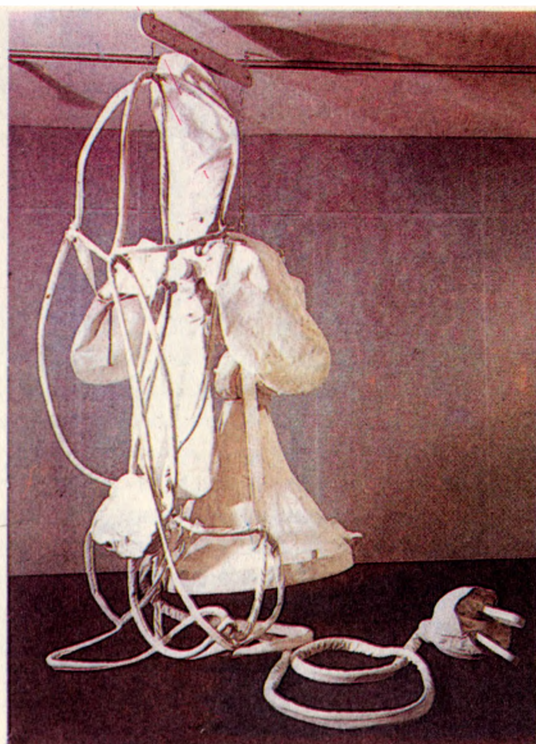


159. NICOLAS DE STAËL. Peizažas. 1959



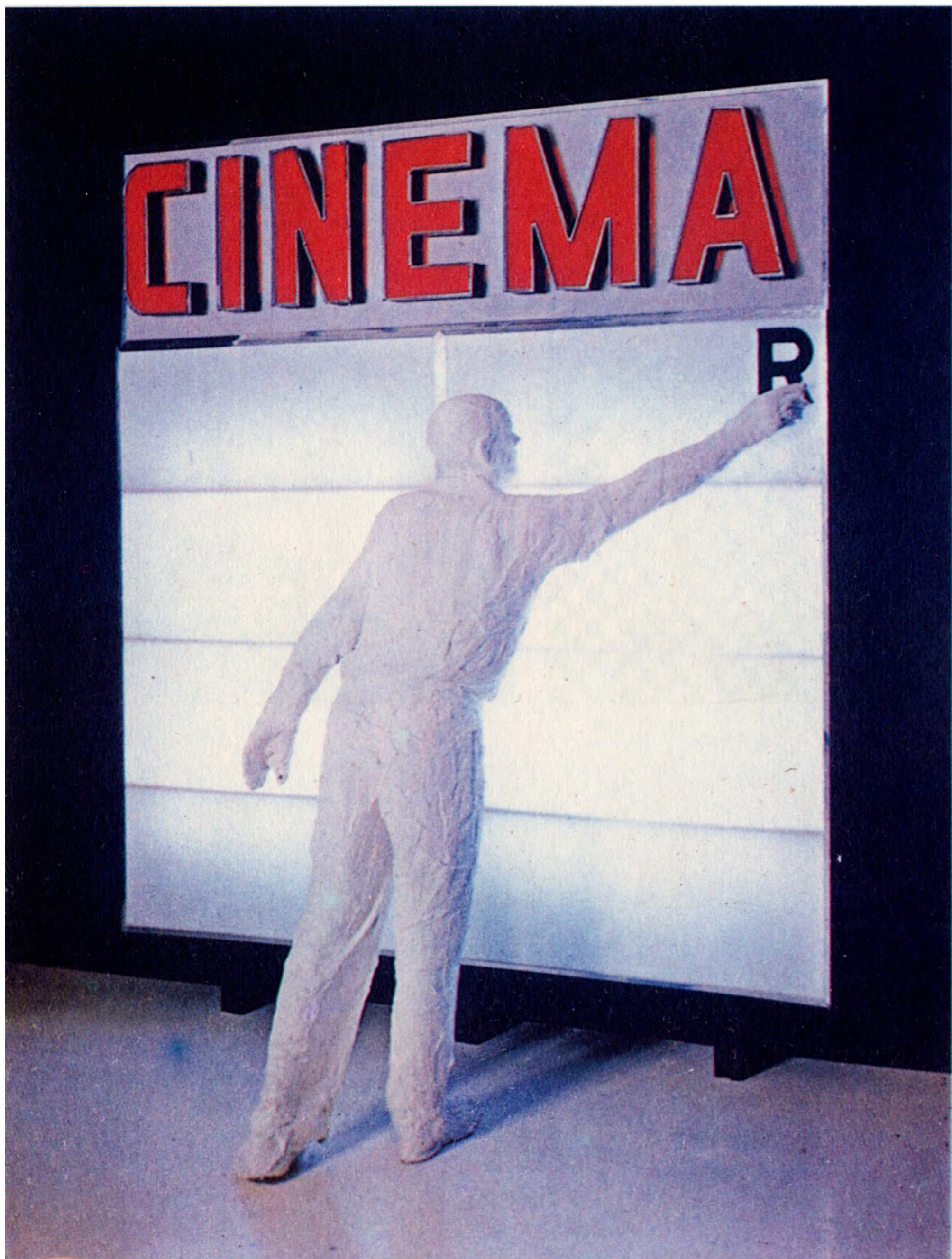
160. VICTOR VASARELY. Zett-RG. 1966





161. VICTOR VASARELY. Vega. 1957

162. CLAES OLDENBURG. Gigantiško ventiliatoriaus fantomas. 1967




163. GEORGE SEGAL. Kinas (Cinema). 1963

de Kooning gimė Nyderlanduose (g. 1904, Jungtinėse Valstijose — nuo1926), Arshile Gorky (1904—1948) — Turkijos Armėnijoje, Mark Rothko — Rusijoje (1903), o Jack Tworkov — Lenkijoje (1900). Jokiais esminiais bruožais šių tapytojų kūryba nesiskiria nuo tikrų amerikiečių — Bradley Walkerio Tomlino (g. 1899 Syrakūze, Niujorkas), Adolfo Gottliebo (g. 1903 Niujorke), Clyffordo Stillo (g. 1904 Šiaurės Dakotoje), Barnetto Newmano (g. 1905 Niujorke), James Brookso (g. 1906 St. Louis), Franzo Kline (g. 1911 Pensilvanijoje), Philipso Gustono (g. 1912 Monrealyje, Kanadoje), Roberto Motherwello (g. 1915 Aberdyne, Vašingtonas), Grace Hartigano (g. 1922 Nju Džersi), Theodoroso Stamoso (g. 1922 Niujorke) ir Williamo Baziotteso (g. 1912 Pitsburge) kūrybos. Pažvelgę į Europą, matysime panašų internacionalinį vaizdą: Jean Bazaine, Alfred Manessier (g. 1911), Pierre Soulages (g. 1919) ir Georges Mathieu (g. 1922) gimė Prancūzijoje, Jean Paul Riopelle — Kanadoje, Asger Jorn (g. 1914) ir K. R. H. Sonderborg (g. 1923) — Danijoje, Bram van Velde (g. 1895), Geer van Velde (g. 1898) ir Karrel Appel (g. 1921) kilę iš Olandijos, Hans Hartung (g. 1904), Emil Schumacker (g. 1912) ir Josef Fussbender (g. 1903) — iš Vokietijos, Corneille (Cornelis van Beverloo, g. 1922) gimė Belgijoje, o Alan Davie (g. 1920) — Škotijoje.

Vieni dailininkai transformuoja realybę į plastinius vaizdinius — Giuseppe Santomaso (g. 1907), Antonio Corpora (g. 1909), Afro (Afro Basaldella, g. 1912), Emilio Vedova (g. 1919), Graham Sutherland (g. 1903), William Scott (g. 1913); kiti dailininkai plastinę medžiagą transformuoja į realius objektus: tai daugiausia skulptoriai, bet yra ir tapytojų kaip Jean Dubuffet (g. 1901), Alberto Burri (g. 1915) ir ispanai Antonio Tapies (g. 1923), Modesto Cuixart (g. 1924). Dubuffet plastiniai vaizdiniai perteikia spontanišką mėgavimąsi spalvomis, kuris būdingas vaikui, o savo paprastumu jie primena priešistorinius piešinius olose arba šiuolaikinius graffiti (gatvės piešinius). Labai tolimos tokioms transformacijoms, bet vis dar jautriai manipuliuojant dažais kuriamos abstrakčios Nicolas de Staëlo (1914—1955) kompozicijos, kuriose visuomet prasišviečia motyvas. Sam Franciso (g. 1923) laisvose abstrakcijose pati erdvė kondensuojama į švytinčią substanciją.

Klasifikuoti visą šią įvairovę derėtų meno kritikams, o ne istorikams, tačiau jau dabar galima numanyti, kad ateityje istorikai įžvelgs joje daugiau panašybių negu dabar įžvelgiama skirtumų. Realybė ir superrealybė, įvaizdis ir sąvoka nuolat sukeičiami vietomis, o begalinė formų įvairovė ištirpsta neformalume. Tačiau neformalumo negalima painioti su beformiškumu. Tik tuštuma yra beformė. Skirti galima tik reikšmines — vitališkas, magiškas ar harmoningas — formas nuo bereikšmių. Tačiau vėl iškils klausimas, kas jas laiko reikšminėmis?

Šis klausimas kyla iš bene paskutinės šiuolaikiniam menininkui kylančios problemos — komunikatyvinės. Modernizmas dažnai kaltinamas subjektyvizmu, individualizmu ir solipsizmu. Ekspresionizmą (visa ši srovė ne vienu atveju gana laisvai vadinama abstrakčiuoju ekspresionizmu) galima apibūdinti kaip nieko bendra su menu tikrąja to žodžio prasme neturinčią veiklą. Menas visuomet yra reifikacija — t.y. kūrimas savarankiškai egzistuojančių „žemiškų" daiktų. „Įgimtas dailininko „žemiškumas",— pažymi Hannah Arendt,— niekur nedingsta, kai daiktų atvaiz-

davimą pakeičia „bedaiktis" menas. Bedaiktiškumą painioti su subjektyvizmu, siekiančiu „išreikšti save", savo subjektyvius jausmus, gali tik šarlatanai, o ne tikri menininkai. Tikras tapytojas, skulptorius, poetas, muzikas kuria žemiškus objektus, kurių reifikacija neturi nieko bendra su labai abejotina ir visiškai nekūrybine ekspresionizmo veikla. Loginis prieštaravimas slypi ne abstrakčiosios kūrybos, bet ekspresionistinės kūrybos sąvokoje"[30].

Tai griežtas vertinimas, bet mes turime atsižvelgti į žymios filosofės nuomonę. Jau matėme, kad tokių tapytojų kaip Jackson Pollock tikslas nėra visų pirma ekspresionistinis — „paveikslas turi savo gyvenimą", taigi egzistuoja kaip daiktas, nepriklausomas nuo subjektyvių menininko jausmų. Mes, žiūrovai, stebėdami „tyrą harmoniją", patiriame atitinkamus jausmus, bet paveikslas šių jausmų „neišreiškia" — jis tik juos žadina ir šia prasme tėra šiaip pasaulyje egzistuojantis daiktas, toks pat beasmenis kaip obuolys arba kalnas.

Šitokį vertinimo kriterijų turime taikyti neformaliam menui lygiai kaip ir visoms kitoms meno rūšims. Daug šiuolaikinių dailininkų neišlaikytų tokio egzamino. Mintis apie absoliutų standartą, kurį pripažintų visi dailininkai, yra užmiršta arba sąmoningai paaukota; prarastas ir amato kompetentingumas, o tai — bene didžiausias dvejones keliantis praradimas šiuolaikiniame mene. Dailininko kriterijumi tampa jo paties „apsivalymo" jausmas, o visos kitos estetinės meno kūrinio vertybės kaip grožis ir vitališkumas yra tik šalutinės arba atsitiktinės. Gali būti, kad būtent atsitiktinume slypi archetipiškumas, kad spontanišką gestą nulemia archainiai instinktai.

Menininkų išgyvenamas katarsis pastaraisiais metais pasireiškė tokiomis painiomis formomis, kad jas sunku įtikinamai suklasifikuoti, tačiau šioje įvairovėje išryškėjo du stilistiniai kraštutinumai. Pirmasis yra selektyvus, griežtas, nepasiduodantis atsitiktiniams regėjimo įspūdžiams ir savo esme *išradingas* (inventive) stilius; antrasis perteikia populiaraus skonio padiktuotus vaizdinius ir yra pasyvus, atsitiktinis, savo esme — *atgaminantis* (reproductive). Nė vienai iš šių krypčių nebūdinga kūrybinė vaizduotė, jos sukelia (palyginti su tais jausmais, kurie asocijuojasi mums su tokiais tapytojais kaip Cézanne, Matisse ir Picasso) tik baikščius, beviltiškus pojūčius. Vis dėlto negalime atsainiai numoti ranka į šitas stiliaus kryptis kaip nereikšmingas, nes jų pasiekimai atspindi jaunesnės kartos dvasinę raidą.

Šitos dvi srovės pasivadino opmenu ir popmenu (op-art ir pop-art — slengo terminai, atspindintys pabrėžtinį nesilaikymą formalumų). Op (= optinis) menas yra geometrinis, paprastai apsiribojantis baltos ir juodos spalvų kompozicijomis ir perteikiantis judėjimo arba nestabilumo iliuziją. Jo „senasis meistras" yra prancūzų tapytojas Victor Vasarely (g. 1908); dabar opmenas turi daug pasekėjų įvairiuose kraštuose. Britų dailininkė Bridget Riley (g. 1931) yra bene nuoširdžiausia tokių kompozicijų kūrėja; gerai prie architektūrinės visumos priderinti jos kūriniai labai pagyvina architektūrą. Žinoma, opmenas nekelia sau tokių tikslų kaip Mondrian arba konstruktyvistai (su pastaraisiais esama išorinio panašumo); tai linijinio judėjimo menas, veikiantis regėjimo pojūčius, o jo reikšmė palyginti la-

bai paviršutiniška. Logiškai plėtodamasis, šis menas atsisako dviejų dimensijų plokštumos ir kuria statiškame fone judančius (veikiant atsitiktinėms oro srovėms arba nematomam vidiniam varikliui) geometrinius elementus. Geriausios iš šių tikslių ir elegantiškų konstrukcijų (pvz., Venesuelos dailininko Jesus-Raphael Soto kūryba) yra ne vien tik dekoratyvios; jos išreiškia technologinės civilizacijos mentalitetą ir harmoningai dera prie tipiškos šios civilizacijos architektūros.

Manoma, kad popmenas pirmiausia pasirodė Anglijoje, tačiau tikriausiai jį tik pirmasis tuo vardu pakrikštijo anglų kritikas Lawrence Alloway. Tai plačiai pasaulyje paplitęs reiškinys dar nuo dadaizmo laikų: Kurt Schwitters, John Hartfield, Picabia ir, žinoma, Marcel Duchamp irgi vartojo savo kūryboje tuos pačius „populiarius" elementus. Vis dėlto ypač Jungtinėse Amerikos Valstijose šis „Dada" dvasios atgimimas pasireiškė tikrai ekstravagantiškomis formomis.

Kadaise dar Marcel Duchamp pastebėjo, kad ir masinės gamybos daiktas, išimtas iš įprastinės aplinkos ir pateiktas kaip „daiktas savyje", gali patraukti dėmesį kaip meno kūrinys. Jis turi formą, spalvą ir kelia tokias asociacijas, kurios gali šokiruoti, netgi įsiutinti žiūrovą. Pavyzdžiui, pisuaras yra utilitarinis objektas, turintis gana apibrėžfą paskirtį labai intymioje aplinkoje. Ištraukite jį iš funkcionalios aplinkos, pakeiskite jo įprastinę padėtį ir perkelkite į aplinką, kur visuomenė tikisi išvysti meno kūrinį,— tuomet jis gal ir sužadins estetinį pojūtį arba tokį jausmą, kurį galima laikyti estetiniu. Duchamp neturėjo tikslo apgaudinėti žiūrovą: jis buvo ikonoklastas, užsibrėžęs sugriauti akademinę „meno kūrinio" sampratą. Kiekvienas daiktas, funkcionuojantis kaip jausmo simbolis, yra meno kūrinys, o jausmas nebūtinai turi būti išskirtinis ir rafinuotas. Šiuo požiūriu pisuaras turi tokias pat galimybes tapti meno kūriniu kaip Miloso Venera.

Tai iškreiptas teiginys, bet jis anaiptol nėra nelogiškas. Jo motyvas — sužadinti, bet ne griauti estetinį jausmą. Jis apvalo mūsų protą nuo intelektualinio veidmainiavimo ir paverčia daiktą tiesioginiu jausmo simboliu. Šia prasme perėjimas nuo dadaizmo prie popmeno buvo dėsningas ir nuoseklus maištas, turintis ne tiek meninę, kiek socialinę prasmę. Vis dėlto, nusėdus laiko dulkėms, matome, kad maištininkai paliko keletą tikrų meno kūrinių.

Šiems meno reiškiniams būdinga negerbti tradicinių meno kategorijų — tapyba susimaišo su skulptūra, masinės gamybos daiktai laisvai derinami su tradicinėmis meno medžiagomis. Mūsų knyga remiasi tradicine tapybos samprata, todėl, parenkant iliustracijas, apsiribota dviejų dimensijų kūriniais ir pateikti keli, dabar jau tapusio tradiciniu, koliažo pavyzdžiai. Tačiau reikėtų pabrėžti, kuo popmenas skiriasi nuo tradicinio koliažo, nes motyvus jis perima tiesiai iš kino arba reklamos meno: šie įvaizdžiai tik izoliuojami ir išdidinami, kad patrauktų mūsų dėmesį. Girdimieji „įvaizdžiai" tampa viršgarsiniais, o regimieji įvaizdžiai jau aplenkia šviesos greitį. Dar gerai, kad galime užsimerkti.

Visoms šioms srovėms būdingi „dideli mastai" („sheer size") — kūriniai yra dvidešimt ir daugiau pėdų ilgio ir aštuonių ar dešimt pėdų aukščio. Žinoma, tokie dydžiai netelpa į normalias meno galerijas (o tuo labiau negali papuošti buto) ir jiems eksponuoti reikia ypatingo pasirengimo. Tai rodo, kad tokie kūriniai kuria

„aplinką" („environment") — paprastai vienspalvę kuklaus dizaino aplinką. Kadangi tikrojo meno kūrinys grindžiamas atrankos ir susikoncentravimo principais (išimtimi galėtų būti vėlyvoji Monet „Nimfų" serija, nes senas žmogus jau nebegalėjo vizualiai susikoncentruoti), „aplinkos" meną galima laikyti dar vienu dadaistiniu antimeno pasireiškimu. Vėliau buvo žengtas dar vienas žingsnis šia linkme į sistemingą meno kūrinio destrukciją. Toks judėjimas, pavadintas DIAS (Destruction in Art Symposium — Destrukcijos mene simpoziumas), gimė Anglijoje ir JAV. Jis apima „Destrukcijos hepeningus", „Destrukcijos koncertus ir realizacijas", „Kosmetines destrukcijas", „Destrukcijos įvykius" ir „Stiklo deformacijas". Būdinga, kad Richard Huelsenbeck, „vienas iš „Dada" įkūrėjų ir egzistencialistas psichiatras", yra šio judėjimo Amerikoje vykdomojo patariamojo komiteto narys.

Neskubėkime daryti išvados, kad DIAS yra paskutinė Vakarų kultūros žlugimo apraiška, nes juk atgimstančios Kinijos raudonosios gvardijos tikslai iš esmės tie patys. Atrodo, kad visas pasaulis artėja prie kataklizmo, kuris sugriaus meną, tokį, kokį lig šiol žinojome. Vis dėlto dar galima manyti, kad pati žmonija neišgyventų per tokį kataklizmą: dar galima tikėti, kad civilizacija jokia priimtina forma nebūtų pakenčiama be meno, kuris sąlygojo jos evoliuciją nuo priešistorinių laikų.

Šią knygą pradėjęs Collingwoodo žodžiais, jais norėčiau ir baigti. Vienos iš puikiausių mūsų laikais parašytų knygų apie meną „Meno principai" ("The Principles of Art") pabaigoje jis iškelia dar vieną, lig šiol neminėtą meno bruožą — menas turi būti pranašiškas. „Dailininkas pranašauja ne tai, kas turi įvykti, bet atskleidžia žiūrovams jų pačių slapčiausias širdies kerteles, netgi rizikuodamas užsitraukti sau nemalonę. Dailininkas turi išsakyti tai, kas jam guli ant širdies. Jis atskleidžia ne savo paties paslaptis, kaip tvirtina individualistinė meno teorija. Jis yra savo visuomenės tribūnas ir atskleidžia jos slapčiausias kerteles. Jis reikalingas, nes visuomenė, nepažinodama pati savęs, gali apsigauti, o ši saviapgaulė gali jai reikšti mirtį. Iš nežinojimo kylančioms blogybėms gydyti poetas neprirašo vaistų, nes tokį vaistą jis jau davė. Toks vaistas yra jo eilės. Menas yra visuomenės vaistas nuo pavojingiausios ligos — dvasinės korupcijos"[31].

Pats modernusis menas dažnai vertinamas kaip krizės apraiška[32], todėl gali atrodyti paradoksalu priskirti jam apvalančią įtaką. Tačiau toks jis yra ir toks buvo nuo tos valandos, kai Cézanne ryžosi „realizuoti savo pojūčius gamtos akivaizdoje". Retrospektyviam žvilgsniui visas modernusis sąjūdis su jo keliais ir klystkeliais atrodo kaip milžiniška pastanga išsivaduoti iš dvasinės krizės, nes tuščias svaičiojimas arba dvasinė prievarta, sentimentalumas ir dogmatiškumas iškraipo žmogaus jausmus ir gyvenimo patirties suvokimą. Dailininkai dažnai buvo negailestingi griovėjai, neapdairūs ir nekantrūs, tačiau jie niekuomet nepamiršo visai civilizacijai iškelto moralinio uždavinio. Juk galiausiai visa — filosofija, politika, mokslas ir valstybės valdymas — remiasi aiškiu pasaulėvaizdžiu, o menas visuomet buvo (tiesiogiai — per dailininkus ir poetus, o netiesiogiai — per žmones, vartojančius jų sukurtus ženklus ir įvaizdžius) aiškaus pasaulėvaizdžio formavimo, jausmų ir pojūčių išraiškos būdas. Gal kai kurie dailininkai ir nuklydo nuo pagrindinio

tikslo, tačiau didieji tapybos meistrai — Cézanne, Matisse, Picasso, Kandinskij, Klee, Mondrian ir Pollock nepamiršo pagrindinės mūsų amžiaus problemos ir sergėjo nuo klaidingų sprendimų. Perteikti aiškų ir apibrėžtą jutiminio pasaulio vaizdinį — toks visuomet buvo pagrindinis šių dailininkų tikslas, o turtingas jų kūrybos lobynas bus ateities civilizacijos, kad ir kokia ji būtų, pamatas.

# DAILĖS SITUACIJA EUROPOJE PO ANTROJO PASAULINIO KARO*

Esė

Šiame esė norėtume apžvelgti Europos meno padėtį po Antrojo pasaulinio karo ir palyginti dviejų skirtingų dešimtmečių pasiekimus. Pirmąjį mano pasirinktą dešimtmetį mes ką tik pergyvenome: tai 1939—1948 m. Gana laisvai pasirinktas kitas dešimtmetis, kuris irgi apima pasaulinį karą,— tai 1909—1918 m. Į akis iš karto krinta dramatiškas jų skirtumas. Ankstesnysis dešimtmetis buvo ryškių meno sąjūdžių laikotarpis. Prancūzijoje postimpresionizmo raida įgavo aiškiai išreikštas formas, žinomas kaip fovizmas ir kubizmas; Italijoje išaugo Marinetti ir Severinio futurizmas bei metafizinė Chirico ir Carrà'os mokykla; Ciuriche gimė dadaizmas, kuris vėliau Prancūzijoje ir Vokietijoje peraugo į siurrealizmą; Vokietijoje ir Skandinavijoje atsirado ekspresionistinė mokykla; Rusijoje Malevič, Gabo, Pevsner ir Tatlin sukūrė suprematizmą, kuris po revoliucijos išsivystė į konstruktyvizmą; Olandijoje Mondrian ir van Doesburg sukūrė neoplasticizmo meną; netgi Anglijoje atsirado nauja srovė — Wyndhamo Lewiso vorticizmas.

Galima suabejoti, ar tokia aktyvi meno raida buvo sveikas reiškinys — gal tuo būdu vien karštligiškai reiškėsi visuomenę apėmusios neramios nuotaikos Pirmojo pasaulinio karo išvakarėse? Negaliu visiškai paneigti sąsajų tarp tuometinės socialinės ir ekonominės situacijos ir to paties laikotarpio meno, tačiau tai sudėtingas procesas, į kurį nenorėčiau šiame esė gilintis. Tokios rūšies sąveika negali būti izoliuota dešimtmečio rėmuose, ir aš nematau jokio esminio socialinio skirtumo tarp mano pasirinktų laikotarpių: šiaip ar taip, socialinė revoliucija galėjo padaryti teigiamą poveikį kaip tik vėlesniajam dešimtmečiui. Pažvelkime, ką davė pirmasis neramus dešimtmetis. Dar sunku daryti apibendrinimus, tačiau vis labiau aiškėja, kad tapyboje kaip nė vienoje kitoje dailės sričių būtent šiuo laikotarpiu buvo sukurti tikri mūsų epochos šedevrai — geriausi Chirico, Matisse'o, Léger, Braque'o ir, manau, nesuklysiu — Picasso kūriniai. Tai galėtų būti tik mano nuomonė, bet žinau, man pritartų ir kiti kritikai, kad Picasso genijus aiškiausiai ir tvirčiausiai prabilo vadinamuoju „klasikinio kubizmo" laikotarpiu.

Po dvidešimt metų žmonija vėl ruošiasi karui ir pergyvena jį. Pastarasis dešimtmetis, išoriškai toks panašus į 1909—1918 m., jau irgi praeityje, ir mes galime pabandyti objektyviai jį įvertinti. Iš karto matome, kad šiam laikotarpiui, palyginti

---

* Esė paimti iš knygos: Read H. *Philosophy of Modern Art*.— London, 1957.

su pirmuoju dešimtmečiu, visai nebūdinga tokia meno sąjūdžių gausybė. Neatsirado nė vienos naujos meno srovės, o vienintelis naujas ir reikšmingas to meto „izmas" — egzistencializmas dar nepaveikė plastinės dailės[1]. Žinoma, dideliam menui nereikia nei teorijos, nei sąjūdžio, kuris jį pateisintų. Visai suprantama, kad po aktyvių kūrybinių antrojo ir trečiojo dešimtmečių atradimų atėjo tobulinimo, įprasminimo arba — filosofine prasme — sintezės laikotarpis. Daugelis jaunų dailininkų suvokė jo būtinumą: Paryžiuje ypač suaktyvėjo pastangos atgaivinti atmintyje visą keturiasdešimties metų raidą, numatyti bendrą meno kryptį ir, remiantis vyresnės kartos ieškojimais ir atradimais, rasti bendrą atramos tašką. Žaviai to laikotarpio tapybai (turiu galvoje Pignon, Lapicque, Manessier, Tal Coat, Gischia ir kt. kūrybą), man regis, galima prikišti per didelį racionalumą: ji yra perdėm akademinės dvasios; daugiau vilčių teikia laisvesnė jaunųjų Anglijos dailininkų tapyba. Apie juos dar kalbėsime kiek vėliau, bet pirmiausia pažvelkime į prancūzus, kurie geriausiai atspindi visos Europos meno padėtį.

Moderniojo meno sąjūdis, prasidėjęs XX a. pirmajame dešimtmetyje, buvo iš esmės revoliucinis procesas, apėmęs visą meną — ne tik Picasso ir Klee tapybą, bet taip pat Joyce'o prozą ir Stravinskio muziką. Vadindamas šį sąjūdį *iš esmės revoliuciniu*, turiu galvoje tiesioginę šių kiek nuvalkiotų žodžių prasmę. „Revoliucinį" procesą galima suvokti dviem būdais. Pirmuoju atveju, pasiekus užsibrėžtą tikslą — pavyzdžiui, pakeitus monarchiją respublika, revoliucija pasibaigia. Revoliucinis procesas daugiau nebesitęsia. Tačiau ne šia prasme Picasso, Klee, Joyce'ą galbūt ir Stravinskį vadiname revoliuciniais kūrėjais. Šie tapytojai ir rašytojai neturėjo savo kišenėje naujos konstitucijos; jie nežinojo, kur eina ir ką gali atrasti. Jie tik puikiai suprato, kad visuotinai priimti senosios akademinės dailės kanonai bevaisiai ir supuvę, nors iš anksto nebuvo numatę jokių naujų kanonų. Jie leidosi į kelionę be kompaso. Picasso kartą pasakė: „Kūryboje svarbu ne ieškoti, bet rasti"; šie žodžiai galėtų būti viso modernizmo motto. Menininkai žvelgė į ateitį, į nežinomybę, nežinodami, ką ras, ir ieškojo kelių į tikrą meną, pasikliaudami tik savo pačių intuicija.

Jų požiūris anaiptol nebuvo idealistinis: dabar jiems labai artimas pažiūras dėsto Jean Paul Sartre, filosofine ir politine prasme egzistencialistas. Nors Sartre'o filosofija kildinama iš Heideggerio filosofijos, tačiau ją galima laikyti praktine modernizmo veikla pagrįsta filosofine sinteze. Neatsitiktinai ši filosofija gimė Paryžiuje, kur jau seniai vyrauja revoliucinis požiūris į kūrybą. Minėjau, kad egzistencializmas nepaveikė plastinės dailės, tačiau šiuo atveju galima daryti prielaidą, kad menas pralenkė filosofiją.

Revoliucinė filosofija, sakė Sartre, visuomet yra transcendencijos filosofija. Politiniu aspektu tai reikštų, kad revoliucines pažiūras turime vertinti reliatyviai, nes visuomenės vertybių sistema atspindi pačią tos visuomenės struktūrą, kurią siekiama išlaikyti. Kai revoliucija praūžia, susiformuoja nauja situacija, kuri sąlygoja ir visai naujas, prieš revoliuciją net neįsivaizduotas revoliucines pažiūras. Tokia naujų vertybių sistema išreiškia dar neegzistuojančią visuomenės struktūrą, kurią galima pasiekti tik peržengus tai, kas jau egzistuoja. Todėl Sartre'o maištau-

jantis žmogus yra „sąlygotas, atsitiktinis, nepateisinamas, bet laisvas, visiškai panardintas į jį slegiančią visuomenę, tačiau gebantis pakilti virš šitos visuomenės, nes bando savo pastangomis ją keisti".

Tikrai revoliucinis kūrėjas, kurio tinkamiausias prototipas būtų Picasso, yra asmenybė, visa esybe susijusi su regimuoju pasauliu, tačiau siekiantis peržengti įprastinius simbolius, kuriais šis pasaulis vaizduojamas. Revoliucinis dailininkas gimsta nusistovėjusių mąstymo štampų ir sustabarėjusių vaizdinių bei ženklų pasaulyje, kurio reiškiama realybė jau nepažadina sąmonės. Todėl menininkas kuria naujus simbolius, net visą simbolių sistemą. Paskui akademistai bando apibendrinti naujuosius simbolius, paversti juos įprastiniais ir „įamžinti". Daug maištingos dvasios dailininkų vėliau neatsispyrė šabloniškam mąstymui. Negalėtume jų vadinti reakcingais, tačiau amžinos egzistencijos akivaizdoje stovėti vietoje — reakcingas elgesys. Pasak Sartre'o, kiekvienas žmogaus poelgis turi būti suvokiamas kaip išsilaisvinimas iš ateities, taigi net pažangos priešininkai žvelgia į ateitį, nes nori, kad ji būtų tokia pat kaip praeitis.

Akivaizdu, kad tarp amžinos revoliucijos koncepcijos ir to, kas vadinama sinteze, esama prieštaravimo. Tačiau šiuolaikinė filosofija kartais visai nepagrįstai sintezę tapatina su statiškumu, su visišku sąstingiu. Sintezė tik sutaikina dvi idėjas, iš kurių jungties gimsta visai nauja idėja. Bet kiekviena nauja idėja galiausiai pati virsta teze, kuri patenka į begalinę dialektinę grandinę, o vienintelė ir galutinė Tiesa tolsta lyg horizontas sulig kiekvienu mūsų žingsniu į ją.

Atsižvelgdami į tai, kas pasakyta, daug atsargiau ir skeptiškiau vertinsime bendrą stilių sintezės koncepciją. Sintezės siekimas dailėje yra viena iš socialinio stabilumo poreikio apraiškų, stabilumo, kuris yra tik natūrali atsvara bet kuriam revoliucijos laikotarpiui. Tai yra pusiau sąmoningas siekimas įtvirtinti naujo socialinio elito valdžią, o „klasicizmas" tėra kultūrinio tokios konsolidacijos aspekto lozungas. Reakcionieriai, tai yra žmonės, kurie siekia ateitį prilyginti praeičiai, įtvirtina gero skonio normas, oficialųjį meną ir akademinę tradiciją, kuri tampa visuotine ir perimama automatiškai. Konsolidacijos laikotarpiu menas, kadaise buvęs revoliucingas, virsta akademiniu.

Reikia pažymėti, kad revoliucijos iniciatoriai neprisidėjo prie sintezės dailėje. Tikrieji iniciatoriai, visų pirma Picasso, nenuilstamai spinduliavo kūrybinę energiją. Net labai individuali Paulio Klee kūryba iki galo išliko nuosekli, nebandydama ieškoti jokių kompromisų su bendra to meto meno tradicija. Ne, sintezės siekia epigonai, mokinių ir pasekėjų kartos, o ne moderniojo meno iniciatoriai. Tikrieji meistrai išlieka revoliucionieriais arba tampa atvirai reakcingi (Chirico, Derain).

Dabar pakalbėkime apie kūrybą tų dailininkų, kurie daugiau nei keturiasdešimt metų išliko tikrai revoliucingi, ir pabandykime įžvelgti joje progreso požymius. Jau esu sakęs, kad geriausi Picasso, Braque'o, Léger, Chirico, kaip, beje, ir Rouault, kūriniai sukurti 1908—1917 m. Jokiu būdu neneigiu vėlesnės jų kūrybos, kuri labai turtinga, įvairialypė ir svarbi bendrame kontekste. Deja, aukščiausios jų kūrybos viršukalnės boluoja praeityje.

Manau, kad kitais atvejais dailininkų raida buvo nuoseklesnė ir jie pakilo į tokias aukštumas, kokių mes dar nepajėgiame aprėpti. Prieš paminėdamas kai kuriuos vardus, norėčiau trumpai apžvelgti pagrindines meno kryptis, kurios būdingos aptariamam laikotarpiui.

Modernistinio meno raidoje galima išskirti keturias pagrindines kryptis: realizmą, ekspresionizmą, kubizmą ir superrealizmą. Apie realizmą čia nekalbėsime, nors tokie dailininkai kaip Picasso bei Matisse naudojo realistinį stilių savo tikslams. Apie tai, kokius privalumus teikia nuolatinis prieštaravimas tarp realizmo ir abstrakcionizmo, kalbėsiu kitame esė. (Tai ne nauja problema, ganėtinai ryški, pavyzdžiui, Shelley'io „Alastor".) Tačiau dabarties istorinėje situacijoje realizmas nedavė nieko arba labai mažai tepaveikė šiuolaikinės sąmonės brandą, mums būdingos pasaulio vizijos (*Weltanschauung*) raišką. Ekspresionizmas buvo itin reikšmingas Šiaurės Europos kraštuose, ypač Skandinavijoje ir Vokietijoje, o apie dabartinį jo statusą pakalbėsiu kiek vėliau. Būkime chronologiškai nuoseklūs ir pirmiausia pakalbėkime apie kubizmą.

Kubizmas, kurį sukūrė ir keletą metų plėtojo Picasso, Braque ir Juan Gris, buvo *analitinis*. Kitaip sakant, jie bandė išryškinti estetinį gamtos pasaulio aspektą, mėgino parodyti tikrąją daiktų prigimtį, supaprastindami jų regimus pavidalus iki pagrindinių formų. Juano Griso nebepatenkino toks analitinis požiūris. Jis buvo linkęs pirmenybę atiduoti formaliesiems kompozicijos bruožams, todėl teoriškai ir praktiškai sukūrė *sintetinį* kubizmą. Sintetinis kubizmas pajungia realistinius elementus architektūrinei paveikslo struktūrai, nors tie elementai ir išlieka realistiniai.

Sintetinis kubizmas, kad ir nepriklausydamas taip smarkiai nuo realaus objekto kaip analitinis, konkrecijos procese galiausiai vis viena grįžta prie objekto, kuris išryškėja paveiksle lyg sufokusuotas skaidrės vaizdas. Tačiau fokuse matome ne iliuzorinį pažįstamo daikto (pvz., gitaros) vaizdą, o savais dėsniais besiremiančią realybę, turinčią tik sugestyvų arba asociatyvų ryšį su tapomu objektu. Poezija gimsta iš nostalgiško tobulybės ieškojimo formų įvairovėje, išgryninus esmę. Tačiau šiame procese būta, ir Gris niekaip negalėjo su tuo apsiprasti, ir dalinės abstrakcijos (šis žodis neišvengiamai prasiskverbia į mūsų analizę). „Man niekaip nesiseka rasti vietos jausminei, juslinei pusei, kuri, tikrai žinau, turėtų atsispindėti paveiksle",— rašė jis 1915 m. Ši problema kankino jį iki gyvenimo pabaigos. Griso kūrybai būdingas egzistencinis nerimas (*Angst*) pagrįstai leidžia laikyti jį tragiška asmenybe. Kelias į „tyrumą" tiek mene, tiek ir visoje dvasinėje veikloje verčia ne tik išsižadėti audringų jausmų, kurie asocijuojasi su „per daug brutaliai ir lengvai nusakoma" realybe, bet taip pat tobulinti patį juslumą.

Gris mirė įpusėjęs savo kūrybos kelią, o Picasso ir Braque atmetė kubizmą, kai griežtas jo metodas ėmė varžyti jų revoliucinius ieškojimus. Tačiau kubizmas subrandino dar griežtesnę meno koncepciją, pasireiškusią dviem būdais. Analitinis kubizmas tikrovišką daikto vaizdą supaprastino iki plokštuminių paviršiaus struktūrų ir žengė pirmą žingsnį į tapybos išlaisvinimą iš priklausomybės nuo gamtos: plokštuminė struktūra pati tampa tapybos tikslu. Kitaip sakant, analizuojant, saky-

kim, kriaušių lėkštėje ant stalo struktūrą, formos išgryninamos, *abstrahuojamos* ir suvokiamos arba vertinamos kaip geometrinės, turinčios savo proporcijas ir spalvas. Vis sunkiau darosi atpažinti tapyti pasirinktus daiktus, kol galiausiai tapyba nustoja remtis tikrovės objektu: nuo pat pradžių kūrinys sumanomas nefigūrinis, grindžiamas tik formaliais santykiais. Šitas nefigūrinis kubizmas neturi nieko bendra nei su analitiniu, nei su sintetiniu kubizmu, jį labai ryžtingai atmetė Picasso, teigdamas, kad plastinė dailė visuomet turi remtis jutiminiu gamtos pasaulio suvokimu.

Tačiau nefigūrinis kubizmas, jau nebesivadinąs kubizmu, o tik bedaikčiu, nefigūriniu menu, arba *abstrakčiuoju* menu, labai paplito ne vien Europoje, bet ir Amerikoje, kur jis ypač suklestėjo. Kilęs iš kubizmo, nefigūrinis menas lengvai gali virsti labai tiksliu ir rafinuotu akademizmu. Ieškoti formų pusiausvyros, apskaičiuoti proporcijas ir derinti spalvas — tai ne tik kūrybinės vaizduotės veiksmas, bet ir intelektualinės pratybos; žinoma, protu grindžiamų apskaičiavimų jokiu būdu negalima laikyti revoliucine kūryba. Galima ją vadinti „bėgimu nuo pasaulio", nes ją kurti galima užsidarius dramblio kaulo bokšte. Nefigūrinio meno tyko dar didesnis — grynojo dekoratyvumo — pavojus; šio tipo kubizmas iš tikrųjų buvo panaudotas pramonėje, ir prieš dvidešimt metų prasidėjusi „kubistinių" tapetų, „kubistinio" linoleumo, „kubistinių" šviestuvų ir „kubistinių" elektros įrengimų mada, regis, ilgam įsigalėjo kai kuriose rinkose turbūt dėl tos paprastos priežasties, kad geometrinį dizainą daug lengviau gaminti mašinomis negu natūralistinių motyvų dizainą.

Greta suvulgarinto arba pavirtusio akademiniu abstraktaus meno esama ir stiprių progresyvių kūrybinių jėgų, kurių negalima taip lengvai apeiti. Gryniausia ir pažangiausia forma tai pasireiškia Beno Nicholsono tapyboje. Dailininkui niekuomet negrėsė pavojus nuklysti į akademizmą: jis nuosekliai ėjo ieškojimų keliu, išlikdamas labai jautrios ir gyvybingos sielos menininku, kurio niekuomet neviliojo vien tik dekoratyvinė meno paskirtis. Manau, atsiras abejojančių dėl pastarojo teiginio, nes daug kritikų, susižavėjusių jautria Nicholsono maniera ir geru skoniu, ne tik pasitenkina šiais privalumais, bet dar ir tvirtina, kad už dekoratyvaus fasado neverta nieko daugiau ieškoti. Tačiau tai nėra tiesa. Tam tikros formos yra visuotinai reikšmingos — jos „atliepia", jei galima taip sakyti, pagrindines fizinės visatos struktūrų formas — „sferų harmoniją". Intuityviai suvokdamas formas, Ben Nicholson siekia daug daugiau negu vien dekoratyviai komponuoti pavidalus ir spalvas, intuityvios jo kompozicijos neturi nieko bendra net su tokio garsaus dailininko kaip Kandinskij akademinėmis kompozicijomis. Kandinskij, kurio veiklai ir kūrybai jaučiu didžiausią pagarbą, niekada nebuvo „grynos" abstrakcijos atstovas, koks yra Ben Nicholson: abstrakčią formą Kandinskij vartojo subjektyvioms temoms iliustruoti. Jo kompozicijose visuomet galima rasti „idėją", filosofinę arba muzikinę, kuriai dailininkas ieškojo ekvivalentiškos plastinės išraiškos. Nicholsono, kaip ir kito abstrakcionisto, iš kurio jis daug pasimokė, Pieto Mondriano, kūryboje nėra išankstinės idėjos. Idėja jiems yra forma, o forma — idėja. Kompozicija nuo pat

pradžios suvokiama plastiškai. Jos negalima perteikti jokia kita kalba ir ji pati nėra vertinys iš kitos kalbos.

Ši grynosios abstrakcijos srovė, kurią galima pavadinti universalių formų harmonija, dvasiškai ir istoriškai susijusi su kita abstraktaus meno srove — konstruktyvizmu. Konstruktyvizmas kilo kaip visai nepriklausomas menas: jis išsirutuliojo iš 1913 m. Maskvoje susikūrusio suprematizmo ir jam didelę įtaką darė ne tik tapytojai ir skulptoriai, bet ir architektai bei inžinieriai. 1920 m. dėl Maskvoje kilusių karštų debatų vertinant dialektinio materializmo bei socialistinio realizmo principus Gabo su broliu Antoine'u Pevsneriu atskilo nuo suprematizmo judėjimo ir įkūrė konstruktyvizmo srovę. Dėl savo nepriklausomų pažiūrų netrukus jie buvo ištremti, ir Vokietijoje (Berlyne, vėliau Dessau, Bauhauze), Paryžiuje (kur apsigyveno Pevsner) ir Londone (į kurį persikėlė Gabo) konstruktyvizmas tapo tikrai revoliuciniu meno sąjūdžiu. Teorinis konstruktyvizmo pagrindas didele dalimi sutampa su abstrakcionizmo idėjomis, tik čia visuomet maištaujama prieš studijų tapybą, prieš kabinetinį meną ir apgailėtiną miesčionišką troškimą pasikabinti dailų paveikslėlį virš židinio. Iš paties pavadinimo matyti, kad konstruktyvizmas glaudžiai siejasi su inžinerija; tai nefigūrinis menas, naudojantis tipiškas šiuolaikines medžiagas — plieną, plastmasę, aliuminį ir besiremiantis techninio konstravimo metodais. Taip sukurtos tipiškos Gabo arba Pevsner konstrukcijos sutraukė visus saitus su Europos akademinio meno tradicija, su paveikslais paauksuotuose rėmuose: tokio meno kūrinio vieta ne meno galerijoje ar džentelmeno rezidencijoje, o fabrike ir aerouoste. Tai buvo tikras revoliucinis perversmas, kurį suvokti ir vertinti kaip meną galima tik remiantis visai kitais kriterijais. Vis vien Gabo ir Pevsnerio konstrukcijos išlieka iš esmės estetinės kaip pats Partenonas. Kitaip sakant, harmonija ir proporcijos čia grindžiamos tais pačiais esminiais visuotiniais dėsniais kaip ir praeities mene. Gabo ir Pevsnerio savitumas ir revoliucinis reikšmingumas kyla iš to, kad jie praplėtė šių konkrečių fizinių reiškinių supratimo ir jutiminio suvokimo ribas.

Nors nebūsiu nuoseklus, tačiau dabar norėčiau pereiti prie kitos šiuolaikinio meno srovės, kuri per pastaruosius trisdešimt metų išgyveno revoliucijos ir reakcijos stadijas — prie superrealizmo[2]. Tai gana sudėtingas ir painus klausimas, keliantis daug keblumų kritikams.

Nuo 1924 m. pasirodžiusio Pirmojo siurrealistų manifesto iki 1947 m. liepą Paryžiuje surengtos parodos srovės samprata ir išraiškos būdai nuolatos keitėsi — nepakitęs išliko gal tik vienas veiksnys — André Bretono intelektualinė jėga. Bretono analitinis protas labai panašus į Leonardo: nenuilstantis smalsumas pasauliui, norėjimas viską išsiaiškinti, nes stiprybę gali suteikti tik pažinimas. Savo tyrinėjimus jis nukreipė į žmogaus asmenybę, jo psichiką, o tai neišvengiamai atvedė jį prie tikrai pažangių iš Freudo perimtų psichologinio tyrimo metodų. Taikydamas Freudo metodus meninės kūrybos analizei, Breton sukūrė ir praktiškai pritaikė estetinio automatizmo teoriją, kuria ir grindžiamas siurrealizmas.

Atsisakoma tradicinių klasikinės estetikos kanonų — harmonija, proporcijos, ritmas traktuojami kaip šalutiniai pagrindinių psichinių reiškinių požymiai, kurie

tačiau jokiu būdu nėra esminiai meninėje kūryboje. Meno kūrinio jėga kyla iš pasąmonės — iš giliausių pasąmonės klodų, kuriuos froidistai vadins I d. Taigi menas — poezija, tapyba, netgi architektūra — bus stiprus ir estetine prasme efektyvus (siurrealistai nesistengia patikti) tiek, kiek jam pavyks „iškelti" iš pasąmonės reikšminius simbolius. Vėliau buvo pripažinta, kad gausybė paskirų nesusietų simbolių nėra labai efektyvūs, nes jie tik blaško. Dėl šitos priežasties vis daugiau dėmesio skiriama simboliams organizuoti į efektyvias sistemas arba mitus. Siurrealizmo (o plačiąja prasme — superrealizmo) tikslu tampa bandymas sukurti naująją mitologiją.

Manau, kad iš pat pradžių buvo padaryta klaida taip perdėtai žavintis estetinio automatizmo teorija. Visų pirma tai varžo mąstymo laisvę: ar gali asmenybė kūrybiškai save realizuoti, projektuodama vaizdinius iš pasąmonės, kuri iš prigimties galbūt daugiau kolektyvinė negu individuali? Kita vertus, pats automatizmas visai nėra meninis, o veikiau — mokslinis procesas. Tikrai novatoriškas menas yra originalus kūrybos aktas, kurio metu sukuriama tokia objektyvi realybė, kokia ligi tol ir neegzistavo. Šia prasme projektuoti iš pasąmonės simbolius ir vaizdinius nėra kūryba: jau egzistuojantis objektas čia tik perkeliamas iš vienos srities į kitą — pavyzdžiui, iš protinės ar psichinės srities į žodinę arba plastinę sritį. Pagrindinė meno funkcija yra suderinti vaizdinius (paimtus iš pasąmonės arba suvoktus) reikšmingame modelyje[3]. Menas yra individualia dailininko intuicija remiantis gimusi visuma, o ne paskiri vaizdiniai. Vaizdiniai gali kilti hipnozės, apsvaigimo nuo narkotikų ar sapnų būsenoje, tačiau kol jie neįgauna ekspresyvios formos, tai dar ne menas. Nebūtinai tokia forma yra mitas. Mitai kilo iš kolektyvinės tautų pasąmonės ir lėtai išsikristalizavo pasakojamąja forma. Ir tik kai tie pasakojimai virsta epine poezija, jie tampa meno kūriniais. Nemanau, kad mitai galėtų būti sukurti sintezės būdu iš kelių, sakykime, siurrealizmo srovės suvienytų individų pasąmonės simbolių, tačiau net jei ir būtų sukurti tokiu būdu, visų pirma turėtų būti įprasminti epine forma, kad taptų meno kūriniais.

Nedrįsčiau teigti, kad superrealizmas išsisėmė: Breton, Max Ernst, Tanguy, Miró, Matta ir Lam tebėra labai kūrybingi dailininkai, dažnai kūryboje pranokstantys savo teorijas. Pavyzdžiui, Miró niekuomet nebuvo siurrealizmo doktrinos šalininkas, o jo tapyba patraukia daugiau savo grožiu nei reikšmingais simboliais. Tą patį galima pasakyti apie Matta'ą ir Wilfredą Lamą, kurių tapyboje visuomet šviečia laisva kūrybinė dvasia.

Psichoanalizės teorija — šiuo atveju daugiau Jungo negu Freudo tyrimai — atskleidė, kad psichikoje slypi ne tik figūriniai reikšminiai simboliai, bet ir abstraktesnės archetipinės formos. Pavyzdžiui, Jungas nurodė, kad istorijos bėgyje pasąmonė dažnai pasireikšdavusi *mandalos** forma, t.y. sudėtinga į ketvirtines dalis padalyta struktūra. Kitos formos ir struktūros, pavyzdžiui, falas, yra biologiškai reikšmingos. Pasaulis tarytum persmelktas reikšminėmis formomis. Mūsų akį pa-

* Mandala (*sen. ind.*) — ratas, diskas.

traukia kokios nors kalvos kontūras, uolos pavidalas, medžio kamienas ar akmenukas pajūryje. Šios formos mums patinka ne dėl savo grožio, spalvos ar paviršiaus faktūros, o dėl to, kad yra archetipinės. Kitaip sakant, materija įgavo šias formas veikiant fiziniams dėsniams. Kai tokios formos būna matematiškai taisyklingos kaip kiaušinio kevalo linkis ar kvarco kristalo struktūros, jos mus žavi savo harmonija ir proporcijomis. Tačiau didžioji dalis formų yra sudėtingesnės, netaisyklingos, ir mes negalime paaiškinti tų procesų, kurie suteikė joms tą siluetą arba pavidalą. Lapo, gėlės ar sėklos grožis akivaizdus, tačiau sunku paaiškinti kaulo, kerpių grožį arba tą pasitenkinimą, kurį pajuntame išsprendę matematikos uždavinį. Dažnai tai, kas nesuvokta, nežinoma, veikia stipriau nei tai, kas suvokta: stipriau, nes tai paslaptis, kuri dar nebuvo išskaidyta ir išanalizuota. Tokias formas mes apdovanojame savo pačių jausmais — simpatija arba baime. Toks sugebėjimas susitapatinti su negyvais daiktais yra primityviojo animizmo pagrindas. Kadaise piktindavomės pirmykščiais žmonėmis, kad jie garbina „stabus ir akmenis", o dabar matome, kad tie stabai ir akmenys gali turėti reikšminę formą.

Viena Europos meno šaka pastaraisiais metais vystosi būtent šia linkme. Du dailininkai ypač tyrinėjo šią superrealią sritį, šį animistinių formų pasaulį — tai tapytojas Picasso ir skulptorius Henry Moore. Tačiau nederėtų pamiršti Lipchitzo, Laurenso ir Arpo kūrybos... Jeigu dabar kiek plačiau pakalbėsiu apie Henry Moore'o kūrybą, tai ne vien todėl, kad ji man geriau pažįstama, bet dar ir dėl to, kad dailininkas nuosekliau už kitus tyrė šią sritį. Tokį nuoseklumą turbūt galima paaiškinti teminiu ribotumu — dailininko kūryboje nuolat kartojasi moters formos, vaisingumo ir nėštumo simboliai. Beje, teminis ribotumas dažnai būdingas dideliems menininkams, ir tai negali būti rimtos kritikos argumentu. Menas gyvas formų transformacija, kaip yra pasakęs vienas prancūzų filosofas[4], ir ši meno gyvybė reiškiasi galybe vienintelės pagrindinės temos variacijų. Moore'o karo vaizdų eskizai, angliakasių piešiniai ir „Madona su kūdikiu" rodo, kad jis gali, jei reikia, nutolti nuo pagrindinės savo temos. Tačiau net tuomet jo paprastos formos kyla iš primityvių animistinių pačios formos savybių. Tą patį galima pasakyti ir apie pastarųjų metų Picasso tapybą, kuri turi giminingo panašumo su primityvių tautų magiškuose ritualuose naudojamomis kaukėmis.

Pagaliau priėjome ekspresionizmą, kuris visą šį laiką kaip tipiška meno srovė reiškėsi Skandinavijoje, Vokietijoje ir Austrijoje, tačiau dar neapėmė Vakarų Europos. Šiuolaikinio ekspresionizmo pradininkas, be abejo, yra van Gogh, olandas, tačiau tikrą reišmingumą srovei suteikė norvegų dailininko Edvardo Muncho kūryba. Svarbiausi ekspresionizmo atstovai 1939—1948 m. laikotarpiu buvo vokiečiai Max Beckmann, Otto Dix ir George Grosz; belgai De Smet, Permeke ir Fritz van den Berghe ir pagaliau čekas Oskar Kokoschka. Visai nepriklausomai nuo jų prie šios srovės šliejosi Rouault ir žydas iš Rytų Europos Chagall. Bet apskritai ši meno srovė turi gilias geografines šaknis: tai Šiaurės Europos menas ir būdingiausi jo praeities dailininkų kaip Mathiaso Grunewaldo arba Jerome'o Boscho darbai yra grynai ekspresionistiški.

Trumpai sakant, ekspresionizmas yra tokia meno kryptis, kuri pirmenybę teikia emociniam dailininko santykiui su gyvenimo patirtimi. Dailininkas stengiasi perteikti ne objektyvią realybę, o save patį, tuos subjektyvius jausmus, kuriuos jo sieloje pažadina daiktai ir įvykiai. Tokiam menui mažai terūpi tradicinis grožis; toks menas gali būti nepaprastai tragiškas, kartais netgi perdėtai nervingas ar sentimentalus, tik niekuomet nebūna vien gražus ar intelektualiai šaltas.

Mūsų aptariamuoju laikotarpiu Šiaurės Europos ekspresionistinį meną nuo Paryžiaus meno skyrė „geležinė uždanga". Galbūt dėl nacizmo ir karo negandų dabar ekspresionizmas daro didelę įtaką ir kitur. Kokoschka gyveno Anglijoje, Beckmann ir Chagall — Jungtinėse Valstijose; beveik visose šalyse yra emigravusių ekspresionistų. Visai atkirstos nuo Paryžiaus propaguojamų idėjų Šiaurės Europos tautos suvokė, kad ekspresionizmas yra tarsi jų dvasinė savastis, jų natūralus išraiškos būdas, vaizdų kalba. Sunkiau paaiškinti stiprų ekspresionizmo pradą Didžiosios Britanijos jaunesnės kartos dailininkų kūryboje, bet vėlgi patys aktyviausi šios grupės atstovai kilę iš Šiaurės — iš Škotijos. Turiu galvoje Robertą Colquhouną ir Robertą MacBryde'ą. Ekspresionistinių tendencijų užuomazgų matome ir kitų jaunų Britanijos dailininkų, kaip, beje, ir prancūzų — Tailleuxo, Berçoto bei Dubuffet kūriniuose.

Tuo norėčiau baigti šiuolaikinės Europos dailės apžvalgą. Jaunesnės kartos dailininkų kūryboje tikriausiai išsitrina griežta riba, skyrusi šiame esė lyginamus 1909—1918 ir 1939—1948 m. dešimtmečius. Nors asmeniškai man imponuoja ne tik vyresnės kartos dailininkų Picasso ir Léger šiuolaikinė kūryba, bet ir jaunųjų dar mažai žinomų tapytojų Colquhouno, MacBryde'o, Butlerio ir Paolozzi kūriniai, vis dėlto, žvelgiant iš istorinės perspektyvos, nekyla jokių abejonių, kur ir kada ryškiausiai prasiveržė kūrybinė energija. Jaunosios kartos kūryboje tebeskamba atgarsis prieš trisdešimt keturiasdešimt metų įvykusio tikro sprogimo. Bendras vaizdas yra *diminuendo*.

Tikriausiai susilauksiu priekaištų, kad girdamas savąją kartą, siekiu sumenkinti jaunąją kartą. Neturėjau tokio tikslo. Stengiuosi nuosekliai atskleisti kūrybinės revoliucijos vyksmą. Jei naujoji karta nuvainikuos praeities gigantus, aš pirmas ją pasveikinsiu. Iš savo meno istorijos tyrinėjimų supratau, kad keičiasi tik aplinkybės, kuriomis menas išlieka menu. Menas niekuomet nesustabarėja, niekuomet nestovi vietoje. Lyg fontanas jis kyla ir krinta, kintant socialinėms aplinkybėms, o begalinę formų kaitą veda nežinoma lemties ranka.

# REALIZMAS IR ABSTRAKCIJA MODERNIAJAME MENE

Esė

Modernųjį meną sudaro tokia srovių ir braižų įvairovė, kad tik labai drąsus kritikas ryžtųsi apibūdinti kiekvieną iš jų. Bandydami suklasifikuoti vyraujančius stilius tam tikra tvarka, turėtume išskirti du stiliaus kraštutinumus, pirmąjį iš kurių nė kiek nedvejodami pavadintume „realistiniu", o antrąjį, tikriausiai ne taip tvirtai įsitikinę, pavadintume „abstrakčiu". Tuos pačius kraštutinumus galėtume nusakyti ir kitais terminais: „natūralistinis" ir „geometrinis", „organinis" ir „sąlyginis" arba „vitalinis" ir „formalistinis", bet visi čia suminėti žodžiai iš tikrųjų išreiškia tą pačią priešpriešą. Savo esė laikysiuosi plačiausiai prigijusių sąvokų — „realistinis" ir „abstraktusis" menas. Man regis, kad šie pavadinimai labai tiksliai atspindi dviejų priešingų meno tendencijų siekimus. Realizmas reiškia tikslų vaizdą, ištikimybę gamtai, o abstrakcija perteikia išvaduotas iš gamtos grynąsias arba pagrindines formas, iš konkrečių detalių gautas abstrakcijas.

Plačiąja prasme realizmas apimtų ne tik pastangas tiksliai pakartoti normaliai suvokiamus vaizdinius, bet ir deformuotus arba ypatingus vaizdinius, kurie būdingi neįprastoms suvokimo būsenoms — idealizmui, ekspresionizmui, superrealizmui ir t.t. Lygiai taip pat abstrakcijai priskirtume visas išraiškos formas, kurios apsieina be fenomenalių vaizdinių ir remiasi konceptualiais metafiziniais, sunkiai suprantamais bei grynais išraiškos elementais. Tai, kad tokie vaizdiniai yra perteikiami kaip konkretūs ženklai ir simboliai (kompozicijomis iš linijų, apimčių, spalvų), anaiptol nepaneigia paties žodžio „abstraktus". Aptariamieji terminai apibūdina ne tik galutinį išraiškos rezultatą, bet taip pat jos kilmę bei jos kūrybos procesą: stadijas, kurios, kaip teisingai pastebėjo Croce, meno kūrinyje yra neatsiejamai susijusios tarpusavyje.

Taigi minėtų terminų populiarumas paaiškinamas tuo, kad jie lengvai pritaikomi praktikoje ir yra moksliškai pagrįsti.

Dabar pasiaiškinkime, kodėl tie du išraiškos būdai, realizmas ir abstrakcija, egzistuoja drauge ir kaip juos galima pateisinti mūsų laiko socialinėmis sąlygomis.

Pats paprasčiausias paaiškinimas, kurį pateikdavau ir praeityje, galėtų būti tas, kad šie du išraiškos būdai atitinka du priešingus žmogaus charakterius: pirmasis išreiškia intravertiškumą, o antrasis — ekstravertišką tipą, vienas yra ektomorfinis, o kitas endomorfinis. Šitai anaiptol ne visada atitinka tikrovę. Tapytojas realistas, kaip ir abstrakcionistas, gali būti tiek ekstravertiško, tiek intravertiško tipo asmenybė. Vienoje iš ankstesnių knygų, rašydamas apie kubistus, pabandžiau

pritaikyti Williamo Jameso terminologiją ir suskirsčiau juos į „kieto mąstymo" (tough-minded) ir „paslankaus mąstymo" (tender-minded) tipus. Nors tipai skiriasi, stilius tas pats. Visai nenoriu tvirtinti, kad tarp temperamento ir išraiškos nesama ryšio, tačiau esu tvirtai įsitikinęs, kad šis ryšys realizmo ir abstrakcijos pasireiškimui neturi jokios įtakos.

Gal kiek priartėtume prie tiesos, atkreipdami dėmesį ne į stilių, o į manierą. Stiliumi laikau formalų išraiškos būdą — realizmą, superrealizmą arba abstrakciją. Maniera yra individualus dailininko kūrybos braižas, jo meistriškumas. Tiesioginė prasme, tai skirtumas tarp formos ir faktūros: atskirų dailininkų kūrybos formos gali būti artimai susijusios ir sudaryti vieningą stilių, tačiau šiame stiliuje vis vien bus galima įžvelgti begalinę faktūrų įvairovę. Faktūra yra daug patikimesnis dailininko temperamento rodiklis nei jo stilius.

Kad būtų aiškiau, pasitelkime konkretų pavyzdį ir aptarkime dvi puikias keramines puodynes. Viena jų yra kinų puodžiaus, gyvenusio Sung dinastijos valdymo laikotarpiu, ištobulintos faktūros dirbinys, o kita — V a. graikų puodžiaus tobulos formos kūrinys. Kažin ar galėtume tai, jog šios vazos tokios nepanašios, aiškinti vien tik skirtingais amatininkų temperamentais ir nevienodu jautrumu. Labai tuo abejoju. Pirma, kinų vazos forma nė kiek nenusileidžia jos faktūrai: visiškai pagrįstai galima tvirtinti, kad kinų vazos forma ne prastesnė už graikų vazos formą. Tačiau kažin ar kas nors drįstų tvirtinti, jog graikų vazos faktūra prilygsta kinų vazos faktūrai. Tiek spalvinėms, tiek taktilinėms jos savybėms trūksta subtilumo ir žavesio. Ar šis trūkumas atsirado dėl puodžiaus temperamento, ar dėl gamybos technologijos? Visiškai aišku, kad graikų puodžius, tobulindamas formą, naudojo žiedimo ratą ir kitus įrankius, jo vazos paviršiaus faktūrą formavo ne jautrūs žmogaus pirštai kaip kiniškąją, o instrumentas. Šiuo pavyzdžiu noriu parodyti, kad dailininko sumanymas nulemia tai, ar kūriniui bus būdingos jutiminės savybės, ar ne, ir kad šis sumanymas, kuris visuomet yra estetinis, vykdomas remiantis tam tikrais pincipais, o ne intuityviai.

Matome, kad šita paprasta dviejų puodynių priešprieša paliečia labai gilias problemas, kurias iškėlė dar Kant „Sprendimo galios kritikoje". Jei grožį priskirtume mąstymo kategorijoms kantiškąja prasme, tai meno kūrinio formos savybės būtų aukščiausia vertybė, o jutiminės savybės (kartu ir faktūra) — tik antraeilės. Šiuo požiūriu graikų vaza būtų kur kas vertingesnis meno kūrinys už kiniškąją. Nė kiek neabejoju, kad tokią išvadą būtų padaręs Immanuel Kant. Gal jam pritartų kai kurie šiuolaikiniai filosofai, tačiau meno kritikai niekuomet nesutiktų su tokiu kategorišku vertinimu. Šiuolaikiniai meno žinovai, be abejo, labiau vertintų kinų vazos estetinius privalumus.

Galima būtų ir netgi norėtųsi šių objektų analizei paskirti visą esė — juose puikiai atsiskleidžia kūrybos psichologija. Tačiau pasitenkinsime vienu problemos aspektu. Turime sutikti, kad tėra kokybiškas skirtumas tarp nuogų pirštų, liečiančių molį, jautrumo ir jautrumo tų pačių pirštų, laikančių instrumentą kaip porą kroncirkulių. Beje, ir tapytojas naudoja teptukus, o skulptorius — kaltą ir plaktuką, tačiau jie pajėgia perteikti meno kūriniui savo jautrumą. Taip pat nebesigilinkime,

kuo skiriasi darbas menininko, dirbančio su statiška medžiaga, kaip tapytojas dirba su drobe, skulptorius su akmeniu, nuo darbo menininko, dirbančio su judančia medžiaga — kaip tenka dirbti puodžiui. Taigi esminis skirtumas, kaip rodo visi šie pavyzdžiai, yra tarp konceptualaus formos ieškojimo ir jutiminio medžiagos formavimo. Dabar galime iškelti du klausimus: (1) Kokios yra tokių dviejų estetinės išraiškos būdų lyginamosios vertybės? (2) Kuo jie reikšmingi šiuolaikinėje istorinėje situacijoje?

Iš pat pradžių atmeskime dėl neišmanymo ar išankstinio nusistatymo atsiradusią pažiūrą, kad abstrakcionizmas, kitaip sakant formalizmas, yra buržuazijos dekadentizmo apraiška. Polinkis į abstrakciją visuomet buvo būdingas menui, o tam tikrais laikotarpiais, pavyzdžiui, neolito amžiuje ir pirmykščio meno tam tikrais tarpsniais, keltų ir arabų mene, tapdavo vyraujančiu stiliumi. Net dialektinio materializmo atstovui turėtų būti aišku, kad jeigu forma gali būti abstrakčiai suvokta ir tuo pačiu metu įkūnyta bei išreikšta plastiniais simboliais, vadinasi, toks psichosomatinis procesas gali vykti įvairiose visuomeninėse santvarkose ir negalima aprioriškai vadinti jo „dekadentiniu". Hegelio filosofijoje būtent toks idėjos įkūnijimas rodo aukštesnį kultūros išsivystymo lygį. Net dialektinio materializmo požiūriu neolito amžius turi būti laikomas pažangesniu, palyginti su paleolitu, o keltų ir arabų menas — tai klestinčių gyvų civilizacijų menas. Be abejo, esama ir dekadentinio keltų bei arabų meno, tačiau tarp formalizmo ir dekadentizmo nėra jokio tiesioginio ryšio — priešingai, dekadansą visuomet lydi natūralizmo paplitimas. Gali vykti netgi priešingas procesas, kai paskubomis sukurtas natūralistinis ornamentas virsta formaliu, tačiau man dar neteko pastebėti, kad taip atsiradęs formalus ornamentas kuo nors tiesiogiai sietųsi su dekadansu. Apskritai klestinčioms besivystančioms kultūroms yra būdingas geometrinis ornamentas, o dekadentiškoms — nuobodus, pernokęs natūralizmas.

Neatmesdami ornamento reikšmingumo, šį klausimą turėtume pagvildenti ir gilesniame lygmenyje. Nereikėtų niekinti ornamentą kaipo tokį, bet jį dažniausiai vartoja paprasti amatininkai ir juo tik netiesiogiai ir daugiau nesąmoningai išreiškiamas požiūris į įgytą gyvenimo patirtį, perteikiama, kaip ji suvokiama ir vertinama. Ornamentas dažniausiai vartojamas palengvinti ir suaktyvinti vizualinį suvokimą; menas kelia didesnius tikslus, jis pats yra priemonė perteikti emocinį, intelektualinį ir metafizinį požiūrį į pasaulį.

Daug prirašyta apie abstrakcionizmo pradžią moderniojoje dailėje, todėl šiame esė nenorėčiau dar sykį grįžti prie šio klausimo. Mūsų diskusijoje vertėtų tik trumpam apsistoti prie Juano Griso įtakos, nes per trumpą savo kūrybinį kelią šis dailininkas suteikė tapybai visai naują kryptį, kuri pasirodė esanti lemtinga. Būtent Juano Griso idėjų ir kūrybos įtakoje mes suvokiame esminį skirtumą tarp sintetinio ir analitinio kubizmo. Analitinis kubizmas kilo iš realizmo: jis ieško schemiškos arba struktūrinės tvarkos vizualinės percepcijos vaizdiniuose. Faktas, kad tokia kubistinė analizė linkusi suskaidyti regimąjį vaizdinį, priverčia Picasso paveiksluose „Kahnweilerio portretas" arba „Moteris su gitara" atsisakyti analizės tuo momentu, kai organinei arba vitališkajai tapomo objekto prigimčiai gresia pavo-

jus. Nors Picasso tęsė „kubistinius" eksperimentus, jis niekuomet neperėjo į grynosios abstrakcijos stilių. Juan Gris irgi nuosekliai iki galo neįgyvendino savo abstrakcijos, nors jo sintetinio kubizmo teorijoje į abstrakciją žiūrima kaip į tapybos pagrindą, bet — tik pagrindą. Sužavėtas to fakto, kad meno kūrinio estetinė galia kyla iš abstrakčių formos ir spalvos elementų (jis mėgo vadinti juos tapybos architektūra), Gris pradeda nuo to, kad formaliai sutvarko paveikslo erdvę, į kurią paskui įkomponuoja atitinkamus vaizdinio elementus. Jis sukūrė tai, ką pats pavadino „tapytojo matematika", nes „tik tokia matematika galinti sukurti paveikslo kompoziciją. Tik architektūra gali pagimdyti subjektą, kitaip sakant, tam tikrų realybės elementų išdėstymo tvarką, kurios reikalauja kompozicija"[5].

Gris bandė teoriškai ir praktiškai sujungti realizmą ir abstrakciją į vieningą visumą. Jis pats tai lygino su audimu: „Man tapyba panaši į vientisą audeklą, kurio apmatai yra vaizduojantis, estetinis elementas, o ataudai — techniškas, architektūrinis arba abstraktusis elementas. Šie elementai glaudžiai tarpusavyje susiję ir papildo vienas kitą, ir jeigu kurio nors elemento trūktų, audinys nebūtų išaustas".

Tačiau atsirado tapytojų, kurie, įkvėpti Picasso, Braque'o ir Griso eksperimentų, pabandė „austi" meno kūrinius vien iš abstrakčių elementų. Taip atsirado keletas abstrakcionizmo rūšių, kurias vienija gal tik tai, kad visos jos atsižada realistinio arba figūrinio elemento. Sunku būtų suklasifikuoti šią įvairovę, apimančią ir dekoratyvios paskirties formalias kompozicijas, ir bandymus abstrakčia forma atskleisti fizinės visatos harmonijos dėsnius,— Mondrianas tai vadino „tiesiogine visatos grožio išraiška". Galiausiai čia turėtume priskirti konstruktyvizmą, kurį sukūrė Naum Gabo.

Visas šis procesas vyksta jau dvidešimt penkerius metus, ir tie du išlaisvinti elementai — realizmas ir abstrakcija — tai vėl iš naujo derinami (pvz., Juano Griso ir jo pasekėjų kūryboje), tai reiškiasi griežtai izoliuotai. Daugelis dailininkų skausmingai sprendžia iškilusią dilemą, o kiti, nesupratę tikrosios pasirinkimo reikšmės, galiausiai nugrimzta į akademizmą. Tik keletas dailininkų suvokė visą tokio pasirinkimo dviprasmiškumą, bet būtent jie ir rado išeitį iš dilemos ir pakylėjo meną į naują evoliucijos pakopą. Tai nėra tik individualus vieno dailininko rūpestis: tai liudija ir politinis problemos sureikšminimas — ypač Rusijoje, ir tas faktas, kad šios moderniojo meno kryptys glaudžiai siejosi su pagrindiniais mūsų laikų filosofijos klausimais.

Pažvelkime, kokia filosofinė prasmė slypi tokių kontrastingų stilių kaip realistinis ir abstraktus raiškoje. Palaikau lig šiol vyravusią nuomonę, kad realizmas teikia pirmenybę organinio gyvenimo procesams ir pasikliauja jais. Kitaip sakant, realizmas yra teigiantis išraiškos būdas, kuris visai nebūtinai turi būti optimistinis, nes galima teigti ir tragišką gyvenimo pusę. Tačiau abstrakcija perteikia žmogaus, stovinčio ant bedugnės krašto, „nebūties" akivaizdoje, požiūrį, išreiškia jo baimę (*Angst*), nepasitikėjimą ir išsižadėjimą gamtos dėsnių, ir tokioje situacijoje iškelia tik laisvą kūrybinę žmogaus dvasią. Labai įdomias sąsajas galima įžvelgti tarp egzistencialistinės filosofijos ir abstraktaus meno, o kai kurių filosofine intuicija

pasižyminčių abstrakcionistų mintys reiškiamos Heideggeriui ir Sartre'ui artima frazeologija. Ypač šitai būdinga konstruktyvistui Naumui Gabo, kuris reikalauja, kad dailininkui būtų suteikta teisė konstruoti regimą šiuolaikinės dvasinės realybės vaizdinį.

„Visiškai aišku,— rašo Gabo,— kad mano reikalavimas nebūtų pagrįstas, jei sutikčiau su vyraujančia filosofine nuostata, kad žmogaus mintis siekia pažinti kažkokią amžinąją tiesą, įsikūnijusią patvarioje ir universalioje realybėje anapus mūsų ir kad mūsų pažinimo pastangos yra nukreiptos į šią pastovią ir gryną realybę... Aš manau, kad visas pažinimas yra tik mūsų pačių kūrinys, ir mes atrandame ne kažką anapus savęs, ne pastovią aukštesniąją realybę tikrąja to žodžio prasme, mes atrandame tik tai, ką tikimės atrasti ten, kur ieškome..." Toliau Gabo, iškėlęs kelias tikrai egzistencialistines problemas, baigia: „Mes pažįstame tik tai, ką patys darome, ką patys kuriame, ką konstruojame; visa tai, kas mūsų sukurta ir sukonstruota, yra realybė. Aš vadinu ją *vaizdiniais* ne platoniškąja prasme (kur vaizdiniai — tik realybės atspindžiai), bet manau, kad šie vaizdiniai yra pati tikroji realybė ir kad anapus jos nėra jokios kitos realybės, kol mes savo kūrybos procese nepakeičiame pasenusių vaizdinių kitais ir nesukuriame naujos realybės"[16].

Taigi prieiname tai, nuo ko pradėjome. Kritiškai apmąstydami fenomenalų pasaulį, atverčiame švarų egzistencijos lapą; tuomet kuriame naują logiškai nuoseklią realybę, ir vaizdiniai, kuriais dailininkas nori išreikšti šitą konkrečią realybę, jo vaizduotės ir rankų sukurtos konstrukcijos yra vienintelės meno formos, kurias iš tiesų galima pavadinti realistinėmis.

Ši konstruktyvaus realizmo, pasak Gabo, filosofija aiškiai nurodo menininko vaidmenį mūsų visuomenėje. Gabo aiškina: „Jei būčiau akademistas arba tikėčiau anapus manęs esant aukštesniąją realybę, kaip tiki daugelis žmonių (laimingi sutvėrimai!), visiškai pasitenkinčiau tapydamas peizažus, portretus ar net kurdamas socialinį realizmą. Pasikliaučiau vadinamuoju sveiku protu — tuo, ką jaučiu ir matau, ir būčiau patenkintas. Arba įsmeigčiau savo žvilgsnį į tolimą, nežinomą, miglotą realybę, bandyčiau kiek galima labiau prie jos priartėti ir rasčiau paguodą, fanatiškai tikėdamas, kad aš vienintelis tapau realybę, kuri tik viena yra tiesa. Pavirsčiau netolerantišku ir prietaringu obskurantu, atvirai smerkiančiu ir išjuokiančiu kitus dailininkus vien todėl, kad jie kitaip regi dalykus. Tačiau esu dailininkas, kuriantis vadinamuosius abstrakčius kūrinius, ir kaip tu teisingai pastebėjai, mažai kas supranta, kad, norint prasiskverbti į šį vadinamųjų abstrakcijų, kurias mes tapome, pasaulį, reikia būti visai kitokiu žmogumi. Niekuomet nepamirštu, kad konstruktyvistinis menas tebėra labai jaunas išraiškos būdas — jis negali plėtotis ir augti visų vėjų pagairėje. Jam reikia giliai įleisti šaknis į žmonių protą, jis turi išreikšti mūsų amžiaus kūrybinės dvasios nerimą ir lūkestį. Jis turi įsitvirtinti ne tik visuomenėje, bet ir mąstyme bei sielose. Jis turi turėti tikslą, kryptį... Jeigu šis menas apskritai gyvuos ilgą laiką arba jeigu jis išaugs į kažką, kas savo svarbumu būsimiems amžiams mažų mažiausiai prilygs tam, ką senųjų laikų menas reiškia mums, jis gali tai pasiekti, jei tik ateities dailininkas sugebės šiuo išraiškos būdu perteikti [...] naują vaizdinį tapyboje arba skulptūroje, kuris visa savo struktūra

išreikštų pačią šiuolaikinio mąstymo dvasią ir taptų visuotinai priimtu gyvenimo pasaulyje vaizdiniu".

Tiek daug dėmesio skiriu Gabo asmeninei korespondencijai dėl to, kad šitos idėjos niekur kitur nebuvo išdėstytos ir niekas taip tiksliai nerealizavo plastiškai šių kūrybinių koncepcijų kaip pats dailininkas. Iš tikro jis kūrė naują kalbą — simbolinę kalbą iš konkrečių vizualinių vaizdinių. Su tokios kalbos būtinumu susidūrė ir filosofija, nepasitenkinanti senaisiais simboliais. Atsidūrusi aklavietėje — nerasdama tinkamos žodinės išraiškos — filosofija užleido savo vietą poetams, tapytojams, skulptoriams ir kitiems konkrečių vaizdinių kūrėjams. Dėl šitų priežasčių Heidegger atsigręžia į Hölderlino poeziją, o Sartre iš filosofo tampa rašytoju. Nemanau, kad tik menininko kuriami vaizdiniai gali išreikšti realybę, iš tikrųjų nėra jokio skirtumo tarp meno ir mokslo vaizdinių. Gabo pažymi: „Tokios filosofijos požiūriu, nėra jokio skirtumo tarp meno ir mokslo, nes ir menas, ir mokslas yra kūryba, nėra jokio skirtumo tarp technikos ir žinijos, nes jos abi liudija meistriškumą, ir tokios filosofijos požiūriu, pirmykščio žmogaus pasaulio vaizdinys toks pat teisingas ir tikras kaip Thomas Aquinus arba Einsteino pasaulio vaizdiniai. Mes galime pasirinkti tokį vaizdinį, kuris mums pasirodys nuoseklesnis, harmoningesnis, labiau įtikinamas ir, žinoma, geriau padės orientuotis gyvenime".

Taigi galime padaryti išvadą: tai, ką vadiname realybe, yra žmogaus sukurta vaizdinių sistema, o prieš pradėdamas ją kurti žmogus siekia patvirtinti savo individualią egzistenciją. Realybę kuria žmogus, kuris kartu yra ir vaizdinių kūrėjas, poetas. Realybė atitinka kūrėjo sukurtus vaizdinius, o jos įtaigumą nulemia tokios vertybės kaip vientisumas, nuoseklumas, gyvybingumas, pragmatinių ir estetinių poreikių tenkinimas.

Tam tikra epocha arba civilizacija gali turėti vieningą vaizdinių sistemą, atitinkančią ir išreiškiančią jos poreikius. Vaizdinius kuria asmenybės, o paskui jie atsispindi ir pasikartoja kitų žmonių mąstyme — šitaip gimsta stilius; šitaip sukuriama ir religija; šitaip sukuriamas ir mokslas. Stilių, religiją, mokslą sudaro nuoseklí, rišli vaizdinių sistema. Tačiau žmonija labai dažnai daro fatališką klaidą, patikėdama, kad tam tikra vaizdinių sistema yra amžina. Realybė keičiasi priklausomai nuo aplinkybių.

Taigi dabar galime suformuluoti mūsų klausimą kitaip, ir tik vieną klausimą: ar yra kokia ypatinga priežastis, dėl kurios mūsų laikais dailininkas renkasi vieną ar kitą vaizdinių bei simbolių tipą, kuriuos galima vadinti realizmo ir abstrakcijos terminais?

Tarybų Sąjunga, žinoma, turi labai rimtą priežastį atimti iš kūrėjo alternatyvą ir primygtinai brukti jam realizmą. Socialistinio realizmo dogma visai nėra tokia paika kaip kartais aiškina patys rusai. Čia miglotai nutuokiama apie šiuolaikiniam žmogui iškilusią egzistencinę dilemą, bijoma, kad siekimas sukurti realybę mene arba Dievą būtų tolygus bėgimui nuo tos realybės, kuri yra Stalinas arba Valstybė. Komunistinė diktatūra bijo ne kokio nors meno stiliaus, o paties meno, kuris galėtų patraukti ir išlaisvinti žmonių protus; jiems pavyko visiškai sumenkinti meno reikšmę.

Ta pati ikonoklastinė tendencija apskritai būdinga tam tikroms šiuolaikinio mąstymo sritims, jos negalima priskirti vien Tarybų Sąjungai. Teologams visuomet kėlė baimę tai, kad Menas gali pakeisti Dievą, ir vos tik Kierkegaardas suformulavo savąjį *Arba/arba*, religiniai filosofai subruzdo įtikinėti, kad pasikliauti menininko sukurta realybe negalima, nes tai neišvengiamai veda į neviltį. Man regis, kad tai simptomas mūsų epochos, kuri prarado tikrą ryšį su menu — mūsų epochoje menas suvokiamas tik kaip idėja, mes visiškai atitrūkome nuo pačios kūrybinės patirties, mums tolimas net kukliausias amatas.

Man asmeniškai būtų sunku pripažinti kokią nors ontologiją arba gyvenimo teoriją, kuri bandytų primesti vienintelį teisingą požiūrį į patirtį. Tai gali būti labai įvairiai suprantama ir įprasminama skirtingais būdais. Kodėl gyvenimas, pasireiškiantis begaline tvarinijos įvairove, turėtų būti suprastas tik vieninteliu galimu būdu, išreikštas tik vienintele teisinga mąstymo kategorija? Menas ir religija, lygiai kaip mokslas arba dialektinis materializmas — visi yra lygiaverčiai keliai pasauliui suvokti, o lyginti juos galima tik vienu požiūriu: kiek viena ar kita sistema užtikrina tęstinumą ir suintensyvina patį gyvenimo procesą. Tik tolerantiškumo stoka paties gyvenimo atžvilgiu ir paikystė gali vienai kuriai visuomenei bandyti įpiršti kurią vieną realybės sistemą arba teikti pirmenybę tam tikrai realybės sistemai. Visi aiškinimai, turintys teigiamą reikšmę asmenybei, visuomenei ir apskritai gyvenimui, yra vertingi, prasmingi ir svarbūs. Egzistencijos paslapties akivaizdoje galima reaguoti įvairiais būdais, kuriuos Woltereck pavadino rezonanso būdu. Egzistencija gali žadinti ne tik baimę (kaip teigia Heidegger), bet ir nuostabą, džiaugsmą, smalsumą arba, anot Nietzsche'ės, sakymą gyvenimui „taip".

Įvairios reagavimo į patirtį formos susipoliarizuoja pagal ašį, kurios vienas polius būtų transcendentinė metafizika, o kitas — fizinio vitališkumo aukštinimas. Priešinguose šios ašies galuose atsiduria ir abstrakcija bei realizmas dailėje. Tačiau dailininkas polių pasirenka laisvai, niekieno neverčiamas. Jei tik įsiklauso į save, jis pajunta, kad tokia ašis eina per jo paties širdį.

Šį teiginį norėčiau pagrįsti, remdamasis kelių savo gerų bičiulių anglų dailininkų kūryba. Visi jie perėjo realizmo ir abstrakcijos stadijas savo kūryboje, nors visiškai nesiekė, kaip Juan Gris, suderinti jas į vieningą visumą ir dogmatiškai neįsikibo į kurį vieną kraštutinumą.

Pirmasis pavyzdys būtų Henry Moore. Didesnę jo kūrybos dalį, manau, galėtume apibūdinti kaip subjektyvaus jausmo „vidinį skatinimą", kaip gyvenimo procesų tyrinėjimą ir teigimą. Tačiau regime ir stilistinius kraštutinumus — visai realistiškai vaizduojamą žmogaus figūrą „Madonoje su kūdikiu" arba tokias kompozicijas, kurios tik netiesiogiai susijusios su pasaulio reiškiniais. Taigi pirmuoju atveju matome realizmą, o antruoju — abstrakcionizmą.

Beno Nicholsono kūryboje stilistiniai kraštutinumai ne tokie ryškūs, nes jis, kaip ir Juan Gris, realistinį motyvą derina su abstrakčia architektūrine kompozicija. Tačiau savo kūrybinio kelio pradžioje ir vėlyvuoju kūrybos laikotarpiu jis tapė

visiškai realistiniu stiliumi; kartais taip pat ryžtingai jis kūrė grynosios abstrakcijos kompozicijas.

Dar didesniu stilių kontrastingumu pasižymi Barbaros Hepworth kūriniai, šis kontrastas pasireiškė skirtingose tapybos ir skulptūros išraiškos srityse. Kartais dailininkės polinkis į abstrakciją įkūnijamas visiškai išgrynintose ir harmoningose konstrukcijose. Tačiau ta pati dailininkė gyvenimo lūžio momentais, kaip antai prieš sunkią operaciją, tapė ir realistinius paveikslus ankstyvojo renesanso stiliumi.

Čia suminėti stilistiniai svyravimai remiasi visišku atsitiktinumu. Stiliaus pokyčių iš realizmo į abstrakciją ir iš abstrakcijos į realizmą nelydi gilus psichologinis virsmas. Keičiasi tik kūrybos tikslas, kryptis. Pastovus yra tik dailininko siekimas formuoti realybę, ją kurti. Vienu atveju dailininką įkvepia troškimas kurti naujas laisvas formas, nors laisvė anaiptol nereiškia, kad išsižadama visų estetinių principų; kitu atveju dailininkas pasirenka ir teigia vieną kurį organinio pasaulio aspektą — galbūt išryškina žmogaus figūros gracingumą ir vitališkumą. Viename savo laiške man (1948.03.06) Barbara Hepworth labai aiškiai nusakė šį dvilypį procesą: „Nejaučiu, kad mano nuotaika ar tikslas būtų kitokie, kai tapau (arba kalu) realistinius kūrinius arba kai kurių abstrakčias skulptūras. Visuomet jaučiu tą patį — tą patį džiaugsmą ir skausmą, taip pat mėgaujuos linija, forma, spalva, tas pats ir nepasitenkinimo jausmas, kad kažkas liko neišreikšta. Užbaigtas kūrinys, tiek realistinis, tiek abstraktus, žadina tuos pačius jausmus... Abu kūrybos būdai visai laisvai keičia vienas kitą... [Abu kūrybos metodai] papildo vienas kitą, vesdami į absoliučią laisvę, kur visi kraštutinumai išnyksta. [...] Realistinė kūryba pripildo mane meilės gyvenimui, žmonijai, žemei. Abstrakti kūryba išlaisvina mano asmenybę, paaštrina pojūčius, nes jauti vidinę būtinybę perteikti gyvenimo visumą: paskiri komponentai randa savo vietą, detalės išreiškia visumą".

Man regis, šis aiškinimas puikiai atskleidžia vidinius kūrybos procesus ir primena mums priešybių vienybės teoriją, kur realizmas—abstrakcionizmas, sąmonė—pasąmonė, gyvenimas—mirtis tik išreiškia visuminį pasaulio procesą. Dailininko sąmonė svyruoja tarp dviejų priešybės polių. Jei vienas polius jo kūryboje neišreiškiamas, dailininkas tampa tik realistu arba tik abstrakcionistu. Tačiau daug stabilesnė pusiausvyra ne vien tik paties dailininko sieloje pasiekiama tuomet, kai jo kūryboje atvirai pasireiškia abu priešybės poliai.

Tokie psichikos svyravimai, pozityvių ir negatyvių gyvenimo jėgų kaitaliojimasis gimdo laisvę — laisvę kurti naują realybę. Tik tokia prielaida remdamiesi, galime paaiškinti žmogaus sąmonės evoliuciją, dvasinį augimą. Nauja kūrybos laisvė gimsta iš intesyvių estetinių ieškojimų; evoliucinė pažanga iškyla pačiame kūrybos procese.

Galima kelti klausimą, kokia yra visų šių estetinės patirties faktų filosofinė prasmė — tai plačių diskusijų objektas. Norėčiau pareikšti tik savo nuomonę, kad kritinėje teorijoje išryškinama racionalumo ir romantizmo priešybė, kurią filosofiniai terminai įvardina kaip pragmatizmo ir idealizmo priešybę, neturėtų būti sprendžiama ir negali būti išspręsta. Tai yra tik skirtingų reagavimo būdų apraiš-

kos, stovint akis į akį prieš nebūtį ir ieškant egzistencijos prasmės ir kilmės. Mes atsakome taip, kaip galime, tai yra mūsų psichofizinė prigimtis apsprendžia mūsų atsakymą. Mes atsakome su nuostaba arba su nerimu, ir kiekvienas atsakymas išreiškiamas savita kalba. Mūsų laisvame atsakyme sklando poezija; menas yra gyvenimo teigimas, susitaikymas ir žadinimas.

# REALIZMAS IR ABSTRAKCIJA: PRATĘSIANT ANKSTESNĮ ESĖ

Moderniojo meno sąjūdis, prasidėjęs nuo pirmųjų kubistinių Picasso ir Braque'o eksperimentų, tęsiasi jau keturiasdešimt metų. Jo klystkeliai, kūrybinė jėga, staigūs perversmai ir dažni skaidymaisi rodo, kad procesas vyko spontaniškai, be išankstinio pasirengimo, kasdien vis stiprėdamas, vyko pragmatiškai. Netgi trumpa istorinių faktų apžvalga liudija, kad modernusis sąjūdis, dar nepasireiškęs plastinėje dailėje, jau turėjo tvirtą filosofinį pagrindą. Dvasinę situaciją pirmiausia apibendrino filosofai, tik po to dailininkai suvokė pačios situacijos apspręstą stilių ir stiliaus pasirinkimą.

Lippso psichologinė analizė, Riegl'io ir Wölfflino istoriniai apibendrinimai, taip pat ir bendrosios filosofijos darbai įvertino situaciją intelektualiniu požiūriu. Savo esė neketinu pateikti tokios plačios srities apžvalgos, nes kritiniu momentu puikią idėjų sintezę pateikė Wilhelm Worringer. Worringerio disertacija „Abstrakcija ir įsijautimas" buvo parašyta 1906 m. ir išleista 1908 m. Nemanau, kad iki 1910 m. būtų sukurtas tikrai abstraktus meno kūrinys. Kartais pirmuoju kubistiniu darbu laikomas 1907 m. Picasso nutapytas paveikslas „Avinjono merginos", tačiau jame kubistiniai elementai yra labai nežymūs, ir tie patys perkelti tiesiogiai iš negrų skulptūros, dar nesuvokiant abstrakcijos esmės. Picasso tikriausiai įvertino Afrikos skulptūrų stilistinį vientisumą, kuris tuo metu turėjo jam įtakos, bet kartu jį stipriai veikė vėlyvosios Cézanne'o „Maudynių" kompozicijos; bandymas suderinti du tokius prieštaringus stilius viename paveiksle negali būti laikomas sėkme estetiniu požiūriu, nors šis paveikslas yra svarbus istorinis dokumentas. 1909 m. vasarą Hortoje de Ebro nutapytuose Picasso peizažuose pirmą kartą visiškai sekama geometriniu principu, ir tik 1910 m. „Kahnweilerio portrete" matome visišką organinių elementų abstrakciją.

Vokietijoje situacija buvo labai panaši. Kandinskij apsigyveno Miunchene 1908 m.— tuo pat metu, kai čia išleidžiama Worringerio knyga. Jo tapyboje jaučiamas polinkis į abstrakciją, bet visiškai abstraktų paveikslą Kandinskij nutapė tik 1910 m. Gal dailininką įkvėpė tos karštos diskusijos, kurias čia sukėlė Worringerio disertacija. Pažymėtina, kad po dvejų metų jo paties parašytą knygą „Apie dvasingumą mene" išleido ta pati leidykla („Piper Verlag"). Visi 1912 m. Miunchene Kandinskio ir Franzo Marco įkurtos „Mėlynojo raitelio" grupės nariai buvo filosofinio mąstymo dailininkai. Nežinau jų filosofinio išsilavinimo, tačiau šiam laikotarpiui būdinga sąmoninga meno ir filosofijos integracija. Netgi manyčiau, kad

nuosekli Kandinskio ir Klee kūryba plėtojosi palyginti nuosekliai dėl to, kad dar jaunystėje jie įgijo tvirtus filosofinius pagrindus.

XX a. pradžios filosofinė situacija brendo ilgą laiką, bet praeito šimtmečio dailininkai dar negalėjo jos aiškiai suvokti. Tuomet egzistavo glaudus jausminis ir minties ryšys tarp transcendentalizmo ir romantizmo, bet menas dar nebuvo pasiruošęs spręsti esminių būties klausimų, kuriuos iškėlė filosofija. Filosofinės minties raida nuo Schellingo, Kierkegaardo, Nietzsche'ės, Husserlio iki Heideggerio ir Jasperso neturėjo atitikmenų plastinėje dailėje, kol neatsirado Picasso, Kandinskij, Klee, Mondrian ir Gabo. Dailė, net drąsiausi fovizmo kūriniai, išliko pozityviai natūralistinė, artima realizmui. Žinoma, van Gogho kūryboje jaučiamas metafizinis nerimas (*Angst*), tačiau dailininko laiškai liudija, kaip stipriai jis priešinosi lemčiai, teigdamas net žiaurią tikrovę. Moderniosios filosofijos atramos taškas yra „niekas", mene pasireiškiantis tik tuomet, kai dailininkas nors trumpam išsivaduoja iš priklausomybės nuo gamtos. Galimybė meno priemonėmis kurti realybę tampa bene svarbiausiu filosofijos aspektu, nes tai vienintelis pozityvus būdas išlaisvinti asmenybę. Šia prasme menas yra pats vertingiausias *laisvės* paliudijimas.

Taigi abstrakcionizmo srovė dar laukia patvirtinimo, kuris jau yra egzistencializmo filosofijoje. Tačiau ir pats egzistencializmas nėra vientisa doktrina, greta ryškių atmainų, kurioms atstovauja tokie skirtingi mąstytojai kaip Heidegger, Jaspers, Marcel ir Sartre, kurių filosofijos atramos taškas — egzistencinis nerimas, yra ir dialektiškai priešinga, teigianti, eudemonistinė, optimistinė reakcija į egzistencinę situaciją. Šios dvi filosofinės nuostatos istorijos raidoje glaudžiai susijusios viena su kita; pavyzdžiui, Nietzsche'ės filosofijoje išreikštas tragiškas abiejų požiūrių dualizmas. Mokslas įsitraukė į šį disputą: kaip iššūkis kraštutiniam Huserlio bei Heideggerio intelektualizmui atsirado Bergsono biologinė metafizika. Galiausiai egzistencinei ontologijai sugebėta priešpastatyti „natūralią" ontologiją (pavyzdžiui, Woltererecko „Gyvybingumo ontologija"), kur priešingais jausmais reaguojama į tą pačią situaciją. Egzistencialistų baimei (*Angst*) Woltereck priešina džiaugsmą (*Freudigkeit*), manydamas, kad šis, dar Aristoteliui pažįstamas jausmas, yra tiek pat svarbus žmogiškąja ir ontine prasme kaip ir Kierkegaardo, Heideggerio ir Jasperso katastrofos nuojauta ir nerimas nebūties akivaizdoje. Woltereck netgi teigia, kad nuostaba, kurią žadina pasaulis, yra daug platesnis jausmas už savim susirūpinusio pasaulio nerimą: kažkas pozityvaus, ko taip stinga nerimui, teikia džiaugsmą ir vidinį impulsą ieškoti, tyrinėti, suprasti, kurti. Wolterecko nuomone, ne tik kūryba, bet ir mokslas gimsta iš šio impulso.

„Iš jo [iš vidinio impulso] net individo gyvenime gali gimti tikros aukštos vertybės, nes nuostaba gali augti, apimti visą asmenybę ir vesti ją per gyvenimą. Didelio meno poveikis, didingi gamtos vaizdai, herojiškos ir mylimos asmenybės pakylėja egzistenciją į tokias aukštumas, kur tiesiogiai išgyvenamas transcendentiškumas. Viskas priklauso nuo pačios asmenybės išgyvenimų gilumo. Tokius jausmus gali pažadinti ne tik Partenonas, Heroika, Michelangelo Mozė, bet ir paprastas medis, paukštis, žmogus ar kokia nors suvokta tiesa".

Menotyra pripažįsta, kad prieštaringi jausmai pasauliui yra permainingas reiškinys: abstrakcija ir įsijautimas (*empathy*) keičia vienas kitą priklausomai nuo aplinkybių ir istorinės situacijos. Jau pasiekėme tokį intelektualinį lygį, kai asmenybė gali pati rinktis. Išsprendus egzistencinę problemą, mūsų reakciją (baimę arba džiaugsmą) lemia tik laisva valia. Nemanau, kad tik pozityvi reakcija yra reikšminga žmonijos ateičiai — Woltereck irgi yra tos nuomonės, kad egzistencinis nerimas daugeliui iš mūsų turi gilią ontinę reikšmę. Jis netgi vadina tai „ypač žmogišku reagavimo būdu", tačiau tai nėra vienintelė vyraujanti nuostata.

Pažvelkime, kaip modernaus meno raidoje atsispindi šiuolaikiniam dailininkui iškylančios filosofinės problemos. Primityvu būtų ieškoti tiesioginio atitikmens tarp egzistencinės baimės ir abstrakcijos arba tarp džiaugsmo ir įsijautimo. Tai reikštų sudėtingo reiškinio supaprastinimą iki loginės schemos. Reikia nepamiršti, kad dailininkas yra žmogus, o ne automatas. Jo nuotaikos ir jausmai nėra statiški arba pastovūs. Kiekvieno menininko jausmai gali svyruoti nuo baimės iki džiaugsmo, ir jis ieškos būdų, kaip juos išreikšti. Pavyzdžiui, šveicarų dailininkas Hans Erni[7] išgyveno vieną esminį dvasinį pasikeitimą, o kitų dailininkų kaip Henry Moore'o arba Picasso kūryboje stilius nuolat kinta ir tuo gerokai stebina mažiau išprususius žiūrovus, kurie tikisi iš dailininko „pastovumo". Taigi kūrėjo valia irgi yra vienas egzistencinės dialektikos proceso veiksnys. Kūrybos laisvė — tai laisvė teigti ir spartinti patį gyvenimo procesą (natūralistinio meno tikslas) arba laisvė kurti naują realybę, kuri nesutampa su gyvenimo procesu, tačiau išlaisvina žmogaus sąmonėje slypinčias dvasines galias (abstraktaus ir transcendentinio meno tikslas). Pasirinkimas priklauso nuo paties dailininko. Pasirinkimą gali lemti ir sinkretiškas požiūris, kai dailininkas suvokia ir išreiškia visą sudėtingą dialektinį procesą. Tokį poetinį monizmą gerai nusakė Schelling: „Svaigti ir tuo pat metu likti blaiviam — štai tikrosios poezijos paslaptis. Tuo ir skiriasi apoloniškoji ekstazė nuo vien tik dioniziškos ekstazės. Begalinį turinį, kuris priešinasi formai, kuris, regis, laužo visas formas, išreikšti tobuliausiai, labiausiai išbaigta forma — štai aukščiausias meno tikslas"[8]. Tokia „labiausiai išbaigta" forma gimsta ilgai ieškant ir eksperimentuojant — tuo ir paaiškinami visi moderniojo meno klaidžiojimai.

# BIBLIOGRAFIJA


**Moderniosios tapybos dokumentai**

FIEDLER, Conrad: *On Judging Works of Visual Art.* / vert. Henry Schaefer-Simmern ir Fulmer Mood.— University of California Press, 1957
VAN GOGH, Vincent: *The Complete Letters of Vincent van Gogh.*— London, 1958
CÉZANNE, Paul: *Letters.*— London, 1941
WORRINGER, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung.*— München, 1908
*Abstraction and Empathy.*— London, 1953
*Formprobleme der Gothik.*— Munchen, 1912
*Form in Gothic.*— London, 1927
KANDINSKY, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst.*— Munich, 1912
*The Art of Spiritual Harmony.*— London, 1914
*Concerning the Spiritual in Art.*— New York, 1947
GLEIZES, Albert: et METZINGER, Jean: *Du 'Cubisme'.*— Paris, 1912
*Cubism.*— London, 1913
APOLLINAIRE, Guillaume: *Les Peintres Cubistes.*— Paris, 1913
*The Cubist Painters: Aesthetic Meditations.*— New York, 1944. 2-as leid. 1949
KLEE, Paul: *Über die moderne Kunst (1924).*— Bern-Bümpliz, 1945
*On Modern Art.*— London, 1948
*Das bildnerische Denken.*— Basel/Stuttgart, 1956
MONDRIAN, Piet: *Plastic Art and Pure Plastic Art 1937 and other Essays, 1941—1943.*— New York, 1945
Archivi del Futurismo. T. I(1957). T. 2 ruošiamas.— Roma (De Luca)

**Moderniosios tapybos istorijos**

History of Modern Painting.— Geneva (Albert Skira):
(1) *From Baudelaire to Bonnard. The Birth of a New Vision* (The Honfleur school — Impressionism — Neo-Impressionism Symbolism — Post-Impressionism ), 1949
(2) *Matisse Munch Rouault. Fauvism Expressionism,* 1950
(3) *From Picasso to Surrealism* (Cubism — Futurism — The Blue Rider — Metaphysical painting — Dada — Abstract Art — Purism — The Realist Reaction — The Bauhaus — Poetic Painting — Surrealism), 1950
DORIVAL, Bernard: *Les Etapes de la peinture francaise contemporaine:*
Tome I — De l'Impressionisme au Fauvisme (1889—1905)
Tome II — Le Fauvisme et le Cubisme (1905—1911)
Tome III — Depuis le Cubisme (1911—1944).— Paris, 1943—1946
HUYGHE, Rene: *Histoire de l'art Contemporaine: la peinture.*— Paris, 1935
ZERVOS, Christian: *Histoire de l'art Contemporaine.*— Paris, 1938

**Monografijos apie meno sroves**


REWALD, John: *The History of Impressionism.*— New York, 1946
*Post-Impressionism — From Van Gogh to Gauguin.*— New York, 1956
PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of the Modern Movement — From William Morris to Walter Gropius.*— London, 1936
DUTHUIT, Georges: Les Fauves.— Geneva, 1949
*The Fauvist Painters.*— New York, 1950
BARR, Alfred H.: *Cubism and Abstract Art.*— New York, 1936
MOTHERWELL, Robert (red.): *The Dada Painters and Poets.*— New York, 1951
VERKAUF, Willy (red.): *Dada — Monograph of a Movement.*— New York, 1957
BARR, Alfred H. Jr.: *Fantastic Art, Dada, Surrealism.*— New York, 1936
JAFFE, H. L. C.: *De Stijl — 1917—1931: The Dutch Contribution to Modern Art.*— Amsterdam, 1956
SELZ, Peter: *German Expressionist Painting.*— Berkeley and Los Angeles, 1957
MYERS, Bernard S.: *Expressionism.*— London, 1957
SEUPHOR, Michel: *L'Art Abstrait, ses origines, ses premiers maîtres.*— Paris, 1949
*Dictionnaire de la peinture abstracte.*— Paris and London, 1957
BRION, Marcel: *Art Abstrait.*— Paris, 1956


**Monografijos apie dailininkus**


MALINGUE, Maurice: *Gauguin — Le Peintre et son Oeuvre.*— Paris, 1948
DE LA FAILLE, J. B.: *Van Gogh.*— London and Toronto, n. d
VENTURI, Lionello: *Cézanne.* 2 t.— Paris, 1936
FRY, Roger: *Cézanne, a Study of his Development.*— London, 1927
REWALD, John: *Seurat.*— New York, 1943, 1946
HODIN, J. P.: *Edvard Munch, der Genius des Nordens.*— Stockholm, 1948
BARR, Alfred H. Jr.: *Matisse — His Art and His Public.*— New York, 1951;
Picasso — Fifty Years of his Art.— New York, 1946
BOECK, Wilhelm and SABARTES, Jaime: *Picasso.*— London, 1955
ZERVOS, Christian: *Pablo Picasso.* 2 t.— Paris, 1932—42
ELGAR, Frank and MAILLARD, Robert: *Picasso.*— Paris and London, 1955
PENROSE, Roland: *The Life of Picasso.*— London, 1958
EINSTEIN, Carl: *Georges Braque.*— Paris, 1934
HOPE, Henry R.: *Georges Braque.*— New York, 1949
KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris — His Life and Work.*— London, 1947
BILL, Max: *Wassily Kandinsky* (bendraautoriai de Jean Arp, Charles Estienne, Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Ludwig Grote, Nina Kandinsky, Alberto Magnelli).— Paris, 1951
GROHMANN, Will: *Kandinsky.*— Cologne, 1958
GROHMANN, Will: *Paul Klee.*— London, 1954
COOPER, Douglas: *Fernand Léger et le nouvel espace.*— Geneva, 1949
SWEENEY, James Johnson: *Joan Miró.*— New York, 1941
VENTURI, Lionello: *Georges Rouault.*— New York, 1940. Paris, 1948
SOBY, James Thrall: *Georges Rouault.*— New York, 1945
HOFFMANN, Edith: *Kokoschka, Life and Work.*— London, 1947
WHEELER, Monroe: *Soutine.*— New York, 1950
SWEENEY, James Johnson: *Marc Chagall.*— New York, 1946
ERBEN, Walter: *Marc Chagall.*— London, 1957
SEUPHOR, Michel: *Piet Mondrian.*— London, 1957
READ, Herbert (red.): *Ben Nicholson — Paintings, reliefs, drawings.*— London, 1948
*Ben Nicholson — Work since 1947.*— London, 1956

# PAAIŠKINIMAI

## PIRMAS SKYRIUS

[1]Collingwood R. G. *Speculum Mentis, or The Map of Knowledge.*— Oxford, 1924.— P. 82.

[2]Ten pat. P. 236.

[3]Fiedler, Conrad. *Über den Ursprung der künstlerischen Thätigkeit,* 1887.

[4]Iš pokalbio su Cézanne. Užrašė Emile Bernard // *Mercure de France.*— 1921.— Birželio 1.— T. CXLVIII, Nr. 551. Plg. Gerstle, Mack. *Paul Cézanne.*— London (Jonathan Cape), 1935.— P. 315.

[5]Cézanne, Paul. *Letters* / red. John Rewald.— London, 1941.— P. 203.

[6]Ten pat. P. 228.

[7]Ten pat. P. 234.

[8]Ten pat. P. 239 (1904 m. liepos 25 d. Cézanne'o laiškas Emiliui Bernardui).

[9]Plg. 1904 m. lapkričio 23 d. Cézanne'o laišką Bernardui (Rewald. Cit. veik. P. 243).

[10]Plg. 1905 m. spalio 23 d. Cézanne'o laišką Bernardui (Rewald. Cit. veik. P. 251—252).

[11]Venturi L. *Cézanne: Son art — son oeuvre:* pratarmė.— Paris, 1936, 2 vols.

[12]Venturi L. Cit. veik. P. 15: „L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres oeuvres; il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu".

[13]Ten pat. P. 45.

[14]Pevsner, Niklaus. *Pioneers of the Modern Movement.*— London, 1936. Apžvelgiama įtaka tik architektūrai ir taikomiesiems menams.

[15]Alfred H. Barr nurodo, kad „Joventut", Katalonijos savaitraštis, kuriame kaip iliustratorius 1900 m. bendradarbiavo Picasso, „daugiau orientavosi į Angliją ir Vokietiją", spausdino Beardsley'o ir Burne Joneso kūrinių reprodukcijas (Barr A. H. Jr. *Picasso: Fifty Years of his Art.*— New York (Museum of Modern Art), 1946.— P. 17).

[16]*Camille Pissarro: Letters to his son Lucien* / red. John Rewald.— London, 1943.

[17]Šioje drobėje vaizduojamą graviūrą identifikavo Douglas Cooper (*Two Japanese Prints from Vincent van Gogh's collection // Burlington Magazine.*— 1957.— Birželis.— T. XCIX). Van Gogh taip pat kopijavo japonų graviūras aliejiniais dažais. Plg. Faille, J. B. de la. *Vincent van Gogh.*— London, [be metų], il. II: Japoniškoji serija. Medis (pagal Hiroshige), 1886.

[18]Rewald, John. *Post Impressionism from Van Gogh to Gauguin.*— New York (Museum of Modern Art), 1956.— P. 224. Tačiau p. Rewald toliau tvirtina, kad nors van Gogh ir piešė nendrinėmis plunksnelėmis, jo piešiniai „neturi rytietiško aromato, jiems stinga elegancijos, potėpio laisvumo ir japonų teptuko piešiniams būdingo dekoratyvumo". Be abejo, svarbu, su kokiais japonų dailininkais lyginama: van Gogh galėjo matyti savo išraiškos jėga jo plunksnos piešiniams artimus Hokusai ir Konoyoshi peizažų graviūras ir piešinius. Žinoma, japonų graviūros yra dekoratyvesnės už van Gogho kūrinius.

[19]Gogh van V. *Further Letters to his Brother.*— London, 1929.— Nr. 554.— P. 234.

[20]Plg. Rey R. *Gauguin.*— Paris, 1928.— P. 25. Cit. iš Rewaldo veik. P. 308.

[21]Plg. Kahn G. *Seurat // L'Art Moderne.*— 1891.— Balandžio 5. Cit. iš Rewaldo veik. P. 99.

[22]Rewald. Cit. veik.

[23]Iš 1890 m. rugpjūčio 28 d. Seurat laiško Beaubourg.

[24]Pissarro C. *Letters to his Son Lucien.* P. 158.

## ANTRAS SKYRIUS

[1]W. Worringerio disertacija, parašyta 1906 m., buvo žinoma tik siauram žmonių ratui, 1908 m. išleidžiama atskira knyga Miunchene (Piper Verlag). 1908—1951 m. pasirodė vienuolika knygos leidimų. Michael Bullock vertimas į anglų k. išėjo tik 1953 m., nors su pagrindinėmis Worringerio idėjomis anglų visuomenę supažindino dar T. E. Hulme (1883—1917; *Speculations* / red. Herbert Read.— 1924). Antras svarbus Worringerio veikalas „Gotikos formos problemos" išverstas į anglų k. 1927 m. (*Form in Gothic* / red. Herbert Read).

[2]V. Kandinskio studija pirmąkart išleista anglų k. (vertė M. T. H. Sadler) pavadinimu „The Art of Spiritual Harmony" (London, 1914). Antras vertimas (vertė Ralph Manheim) išėjo pavadinimu „Concerning the Spiritual in Art" (New York, 1947).

[3]Duthuit, Georges. *The Fauvist Painters.*— New York, 1930.— P. 57.

[4]Ten pat. P. 59ⁿ.

[5]Ten pat. P. 22—23.

[6]Barr A. H. Jr. *Matisse — his Art and his Public.*— New York (Museum of Modern Art), 1951.— P. 40.

[7]Barr. Ten pat. P. 119.

[8]Barr. Ten pat. P. 52.

[9]Barr. Ten pat. P. 561.

[10]Barr. Ten pat. P. 121.

[11]*Le Point*, No. 21, July 1939, vol. 4, PP. 99—142, „Notes d'un peintre". Cit. iš Barro veik., P. 42.

[12]Worringer W. *Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style*: Pratarmė.— London and New York, 1953.— P. VII.

[13]Worringer W. *Form in Gothic* / red. Herbert Read.— London, 1927.— P. 75—76.

[14]*Form in Gothic.* XXII skyrius.

[15]*Das eigene Leben.* 1913; *Jahr der Kämpfe*, 1934; *Briefe aus den Jahren 1894—1926* / red. Max Sauerlandt.— 1927.

[16]*Ein selbsterzältes Leben.*— 1928; 2-as leid.— 1948.

[17]*Alpha and Omega.*— 1909.

[18]Hodler F. *Leben, Werk und Nachlass.*— Berne, 1924.— 4 t.

[19]Paul Westheim sudarė įdomią antologiją iš dailininkų pasisakymų, į kurią įtraukta ir daugelis ekspresionistų (*Künstler-Bekentnisse.*— Berlin, 1925).

## TREČIAS SKYRIUS

[1]Iš interviu. Plg. Barr A. H. Jr. *Picasso: Fifty Years of his Art.*— New York (Museum of Modern Art), 1946.— P. 257.

[2]*Zervos, Christian. Pablo Picasso.*— Paris, 1942. — T. II.— P. 10.

[3]Golding, John. *The Demoiselles d'Avignon // Burlington Magazine.*— 1958.— Gegužė.— T. C, Nr. 662.— P. 155—163.

[4]Plg. Sweeney J. J. *Picasso and Iberian Sculpture // Art Bulletin.*— 1914.— T. 23, Nr. 3; taip pat plg. Golding, cit. str.

[5]Plg. Golding. Cit. str., kur yra jų iliustracijos (21, 23, 24 repr.).

[6]Plg. Venturi. Cit. veik.: Bibliografija, 89, 106, 107, 123 pavyzdžiai. Taip pat Vollard, Ambrose. *Paul Cézanne.*— Paris, 1914.

[7]Plg. Zervos. Cit. veik. P. 629, 632—644 su Venturi. Cit. veik. P. 264—276, 542—543, 580—582, 719—721 ir ypač 726.

[8]Sweeney, James Johnson. *Plastic Redirections in 20th Century.*— Chicago, 1934.— P. 17.

[9]Iš interviu (ispanų k.), kurį išvertė Forbes Watson ir išspausdino *The Arts* (1923, gegužė). Plg. Barr. Cit. veik. P. 270—271.

[10]*The Changing Forms of Art.*— London, 1955.— P. 81.

[11]Iš Jean Cassou įžanginio straipsnio parodos „Kubizmas" (*La Cubisme*) katalogui. Paroda įvyko Paryžiaus Moderniojo meno muziejuje 1953 m. sausio 30 — balandžio 9 d. Kataloge pasinaudota Bernardo Dorivalio pateikta informacija.

[12]Apollinaire G. *The Cubist Painters: aesthetic meditations* / vertė Lionel Abel.— New York, 1944.— P. 23.

[13]Iš 1904 m. balandžio 15 d. Cézanne'o laiško Emile'ui Bernardui, perspausdinto retrospektyvinės Cézanne'o kūrinių parodos, įvykusios 1907 m. spalio mėn. Rudens salone, kataloge. Cézanne rašė: „Leiskite man jums pakartoti, ką jau kalbėjau: gamtą vaizduokite kaip cilindrą, kaip rutulį, kaip kūgį, tinkamoje perspektyvoje. [...] Linijos, lygiagretės horizontui, duoda platumo įspūdį. Linijos, statmenos horizontui, duoda gilumos įspūdį. Beje, gamta mums,

žmonėms, yra daugiau gilumoje, o ne paviršiuje".

[14]Cooper, Douglas. *Ferdinand Léger et le nouvel espace.*— Geneva and London, 1949.— P. VIII. Originale prancūzų k.: P. 76.

[15]Cooper. Cit. veik. P. VII ir 74.

[16]Anglijoje nuosekliausias pasekėjas yra William Roberts.

[17]Apollinaire G. Cit. veik. P. 15.

[18]Barr A. H. Jr. *Picasso* [...].— P. 84.

[19]Apollinaire G. Cit. veik. P. 33.

[20]Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Enlightenment.*— Boston, 1955.— VII skyrius.

[21]Šis klausimas plačiau aptartas mano knygoje „Skulptūros menas" (*Art of Sculpture.*— New York and London, 1956).

## KETVIRTAS SKYRIUS

[1]Jei remtumėmės Coleridge'o teorija apie vaizduotę ir fantaziją („Biographia Literaria", IV sk.), tai daugumą šių formų turėtume priskirti fantazijai, o ir apskritai tokias meno sroves priimta vadinti „fantastiniu menu" (pvz., *Fantastic Art, Dada, Surrealism.*— New York (Museum of Modern Art), red. Alfred H. Barr Jr., 1936).

Savo kritinėse teorijose (žr. „Collected Essays in Literary Criticism" — JAV išėjo pavadinimu „The Nature of Literature" — London, 1951, ir New York, 1956, p. 31) *vaizduotę* bandau priskirti tai sričiai, kuri psichoanalizės terminologija vadinama priešsąmone, o *fantaziją* — pasąmonei. Šis skirtumas gerai atsispindi plastinio meno srovėse, apie kurias kalbėsiu šitame ir tolesniame skyriuose. Apskritai šiame skyriuje kalbama apie kūrybines vaizduotės formas, o tolesniame — apie kūrybines fantazijos formas, tačiau nubrėžti griežtą ribą neįmanoma. Reikėtų tik pažymėti, kad psichoanalizėje daromi šiuo atveju psichikos *gilumo* skirtumai neturi jokios reikšmės meno *vertei*: esminis skirtumas glūdi motyvo pasirinkime.

[2]Marinetti F. T. *Manifesto technique de la litterature futuriste* (1912, gegužės 11); *L'Imagination sans fils et les morts en liberté* (1913, gegužės 11); Carra C. *La pittura dei suoni dei rumori, degli, odori* („Garsų, triukšmų, kvapų tapyba") (1913, rugpjūčio 11); *Zang Tumb Tuuum: Parole in Libertá* (Milan, 1914); Marinetti F. T. *La Splendeur géometrique et mécanique de la nouvelle sensibilité numérique* (1914, kovo 18); Sant'Elia, Antonio. *Manifesto dell'architettura* (1914, liepos 9). Daug išsamios informacijos apie futurizmą pateikė Marinetti našlė; žr. knygą *Collecting Modern Art: Paintings, Sculpture and Drawings from the Collection of Mr and Mrs Harry Lewis Winston.*— The Detroit Institute of Arts, 1957. Žr. tolesnį paaiškinimą.

[3]*Pittura, scultura futuriste.*— Milan, 1914. Pilnas šio judėjimo dokumentų rinkinys pateiktas leidinyje *Archivi del Futurismo.*— Rome, 1955.

[4]Vortex (angl.) — sūkurys. Šis žodis davė vardą angliškajai futurizmo atmainai, pasivadinusiai vorticizmu (Vorticism): tai trumpai tegyvavęs judėjimas, vadovaujamas Wyndhamo Lewis. Vadinamajam „Didžiajam anglų sūkuriui" dar priklausė William Roberts, Frederick Etchells, Edward Wadsworth, Jacob Epstein, C. R. W. Nevinson ir pasauliniame kare žuvęs prancūzų dailininkas Henri Gaudier-Brzeska (1981—1915).

[5]*Collection of Société Anonyme: Museum of Modern Art, 1920.*— New Haven (Yale University Art Gallery), 1950.— P. 148.

[6]*The Dada Painters and Poets: an Anthology* / red. Robert Motherwell.— New York, 1951.— P. 21—47.

[7]Ten pat. P. 26.

[8]Plačiau apie tų metų įvykius žr. *Dada: Monograph of a Movement*, leid. Willy Verkauf.— London, New York, etc., 1957.

[9]De Chirico taip pat parašė novelę-sapną „Hebdomeros" (1929).

[10]„Amžinybės nostalgija" — taip vadinosi paveikslas (1911).

[11]George, Waldemar. *Giorgio de Chirico.*— Paris, 1928.

[12]Erben, Walter. *Marc Chagall.*— London, 1957.— P. 124.

[13]Ten pat. P. 149.

[14]Breton, André. *Les pas perdus.*— Paris, 1924. Į anglų k. išvertė Ralph Manheim. Žr. Motherwell. Cit. veik. P. 204.

[15]Plg. Ribemont-Dessaignes, Georges. *History of Dada.* Žr. Motherwell. Cit. veik. P. 99—120.

[16]*The Dada Spirit in Painting.*— Žr. Motherwell. Cit. veik. P. 187.

[17]Breton, André. *Manifeste du Surréalisme-Poisson Soluble.*— Paris, 1924. Antras leid.: Paris, 1929.— P. 41—43. Vertimas į anglų k.: *A Short Survey of Surrealism.*— London, 1935.— P. 46—47.

[18]*Manifeste.*— P. 45—46.

[19]Pirmieji „Magnetinių laukų" (*Champs Magnétiques*) skyriai, parašyti André Bretono kartu su Philippe'u Soupault „automatiniu" metodu, buvo išspausdinti žurnale *Littérature*.

[20]*What is Surrealism?* / Vertė David Gascoyne.— London, 1936.— P. 50—51.

[21]Hugnet, Georges. *Petite Anthologie Poetique du Surréalisme*: Įžanga.— Paris, 1934.— P. 41.

[22]*Littérature*.— 1922.— Spalis. Žr. Motherwell. Cit. veik. P. 209, 211.

[23]*Genesis and Perspective of Surréalisme* // *Art of this Century* / red. Peggy Guggenheim.— New York, 1942.— P. 16. Ši labai rimta siurrealizmo kilmės ir raidos studija vėliau pakartotinai buvo išleista Bretono: *La Surréalisme et la peinture*.— New York, 1945.

[24]*Art of this Century*.— P. 21.

[25]Ten pat. P. 20.

[26]Ten pat. P. 24.

[27]Paskutinę didelę siurrealizmo parodą *Exposition internationale du Surréalisme* suorganizavo André Breton ir Marcel Duchamp Paryžiaus galerijoje *Galerie Maeght* 1947 m. (Žr. *Le Surréalisme en 1947*.— Paris, 1947).

[28]Marcel Raymond. *From Baudelaire to Surrealism*.— New York, 1950.— P. 293—294.

[29]Breton A. *Manifeste* (1924). P. 13. Plg. *Situation du Surréalisme entre deux Guerres*.— Paris, 1945: „Ir dabar tuo tebesižaviu".

[30]Ten pat. P. 13—14.

## PENKTAS SKYRIUS

[1]*L'Intransigeant* (Paris).— 1932.— Birželio 15.

[2]Ši rodyklė sudaryta remiantis Alfredu H. Barru, Jr. (*Picasso. Fifty Years of his Art*.— 1946.)

[3]Iš pokalbio su Tériade (žr. 1 išnašą).

[4]Barr A. H. Jr. *Picasso. Fifty Years of his Art*.— 1946.— P. 143.

[5]Kaip nurodo Roland Penrose, daugiareikšmiškumas yra „būdas priartėti prie tiesos" (*Picasso, his Life and Work*.— London, 1958.— P. 270).

[6]Iš 1945 m. Picasso duoto interviu korespondentui Jerome'ui Secklerui. Cituojama pagal: Barr. Cit. veik. P. 202.

[7]*London Bulletin*.— 1938.— Spalis. Perspausdinta knygoje: A Coat of Many Colours.— London, 1945.— P. 317—319.

[8]Plg. Eitner, Lorenz // *Burlington Magazine*.— 1957.— Birželis.— T. XCIX.— P. 193—199. Taip pat: Eichner, Johannes. *Kandinsky und Gabriele Münter*.— Münich, be datos (1957?).

[9]*Burlington Magazine*, cit. str.

[10]Kandinsky W. *Concerning the Spiritual in Art* (Motherwello leid.).— P. 23—24.

[11]*Wassily Kandinsky* / red. Max Bil.— Paris, 1951.— P. 165.

[12]Grohmann, Will. *Paul Klee*.— London, 1954. Kalbėdamas apie Klee, remiuosi šituo autoritetingu veikalu.

[13]Kiekybiškai žiūrint, „pusė Klee kūrybinio palikimo buvo sukurta jo mokytojavimo metais".— Grohmann. Cit. veik. P. 83.

[14]Į anglų k. išvertė Ralph Manheim.

[15]„Le mouvement infini, le point qui replit tout, le mouvement de repos: infini sans quantite, indivisible et infini" (Pascal, 425 fragmentas; Stewart, 213).

[16]Klee, Paul. *On Modern Art*.— London, 1948.— P. 55.

## ŠEŠTAS SKYRIUS

[1]*Réflections sur l'art abstrait* // *Cahiers d' Art*.— 1931.— Nr. 7—8.

[2]1909 m. Miunchene įvyko kinų, japonų ir korėjiečių meno, 1910 m.— musulmonų meno parodos.

[3]*Wassily Kandinsky Memorial*.— New York, 1945.— P. 61.

[4]Selz, Peter. *German Expressionist Painting*.— California, 1957.— Pl. 82.

[5]*Le Néo-plasticisme*.— Paris, 1920. Jis pats žurnale „De Stijl" nuo 1917 m. labiau mėgo vartoti olandišką terminą *Nieuve Beelding*. Tikslus termino vertimas būtų „naujoji konfigūracija".

[6]Jaffé, Hans Ludwig. *De Stijl: 1917—31. The Dutch Contribution to Modern Art*.— Amsterdam, 1956.— P. 56. Tai pats išsamiausias ir autoritetingiausias darbas apie „De Stijl".

[7]Ten pat. P. 55—56.

[8]Ten pat. P. 61.

[9]Ten pat. P. 30.

[10]Paskutiniame „De Stijl" numeryje. Plg. Jaffé. Cit. veik. P. 89.

[11]*Plastic art and pure plastic art (1937)*.— New York, 1945.— P. 54.

[12]Seuphor, Michel. *Piet Mondrian: Life and Work*

/ Pratarmė *Piet Mondrian To-day*.— London, 1957.

[13]Malevič tikriausiai neskaitė garsiųjų Edwardo Bullough esė „Suvokimo problema nustatant atskirų spalvų estetinę vertę" (Brit. J. Psych., II, 406 ff.— 1906—8), tačiau Bullough idėjos tuo metu buvo karštai aptarinėjamos.

[14]*Die gegenstandslose Welt: Begründung und Erklärung des russischen Suprematismus*.— Münich, 1927 (*Bauhausbücher II*). Cituojama pagal: *Artists on Art*.— New York, 1945.— P. 452—456.

[15]*Naum Gabo: Antoine Pevsner*.— New York (Museum of Modern Art), 1948.— P. 53.

[16]*Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*.— London and Cambridge, 1957.— P. 156.

[17]Ten pat. P. 17—18.

[18]Gabo. Cit. veik., 1957. P. 157. Iš interviu „Rusija ir konstruktyvizmas".

[19]Ten pat. P. 158.

[20]*Naum Gabo: Antoine Pevsner*.— P. 57.

[21]*Bauhaus, 1919—28;* Leid. Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius.— New York and London, 1939.— P. 18.

[22]Paryžiuje, 1918.

## SEPTINTAS SKYRIUS

[1]Worringer W. *Form in Gothic* / red. ir pratarmę parašė Herbert Read.— London, 1927.

[2]Plg. jau cituotą ištrauką iš Worringerio „Gotikos formos problemų", p. 25—26.

[3]Parinkau šiuos vardus specialiai; kitai racionalesnei ir labiau išgrynintai moderniosios architektūros krypčiai, kuri tęsia klasikinę tradiciją, atstovauja Mies van Rohe ir Gropius. Walter Gropius suprojektavo naująją Amerikos ambasadą Atėnuose.

[4]Keista, tačiau naujosios srovės pavadinimas „ekspresionizmas" gimė Paryžiuje, šį terminą vartojo dar Matisse, o Theodor Daubler knygoje „Kovoje už modernizmą" (Berlynas, 1920) rašo, kad šį terminą pirmasis paleido į apyvartą prancūzų kritikas Louis Vauxcelles. Nuo 1911 m. terminas vartojamas jau ir vokiečių žurnale „Der Sturm": iš pradžių šiuo vardu buvo vadinami prancūzų dailininkai, kurie 1911 m. dalyvavo „Secesijos" parodoje Berlyne, o vėliau — visi vokiečių dailininkai, kurie pritarė prancūzų menui. 1911 m. „Der Sturm" išspausdintame straipsnyje Worringer pirmasis aiškiai apibrėžė šį terminą, kartu susiedamas jo apraiškas šiuolaikiniame mene su tokiu pačiu „formos instinktu" (*will to form*) praeityje. Plg. Selz, Peter. *German Expressionist Painting*.— California, 1957.— P. 255—258.

[5]„...mums abiems patiko mėlyna spalva, Marcui — arkliai, man — raiteliai. Taigi pavadinimas atsirado savaime".— Kandinskiui priskiriamas teiginys, užrašytas 1930 m. Cituojama iš: Myers, Bernard S. *Expressionism*.— London and New York, 1957.— P. 206, past. 124.

[6]Hartlaub G. F. // The Arts.— 1931.— Sausis; Myers.— P. 280.

[7]Selz. Cit. veik. P. 219—220.

[8]August Macke žodžiai. Žr. Selz. Cit. veik. P. 220.

[9]Dr. Hartlaub, žr. 6 išnašą.

[10]Apie naująjį objektyvumą, žr. toliau.

[11]Iš atviro laiško, kviečiančio jungtis prie Lapkričio sąjungos. Laiškas organizacinio komiteto išsiuntinėtas dailininkams 1918 m. gruodžio mėn. Plg. Myers. Cit. veik. P. 278.

[12]Plg. Hean Leymarie: „Geriau negu bet kokiam kitam dailininkui, Soutine'ui tinka šie Millet žodžiai — „sudėjo patį save į savo kūrybą", kuriuos galime laikyti šiuolaikinio ekspresionizmo epigrafu" (XXVI Bienale di Venezia: Catalogo.— 1952.— P. 179).

[13]Hoffmann, Edith. *Kokoschka: Life and Work*.— London, 1947.— P. 33. Šioje monografijoje pateikiamos kelios svarbios ir paties dailininko mintys.

[14]Hoffmann E. Cit. veik. P. 118—119.

[15]Ten pat. P. 147.

[16]Wingler, Hans Maria. *Introduction to Kokoschka*.— London, 1958.— P. 112.

[17]„Kitataučio dailininko peticiją doriems Didžiosios Britanijos žmonėms dėl taikos ir saugumo" Kokoschka parašė 1945 m. gruodžio mėn. Žr. Hoffmann. Cit. veik. P. 247—284.

[18]*On the Nature of Visions* („Apie vizijų kilmę"). Žr. Hoffmann E. Cit. veik. P. 285—287.

[19]Kandinsky W. *Concerning the Spiritual in Art*.— P. 67—68.

[20]Ehrenzweig, Anton. *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*.— London, 1953.

[21]Michaux, Henri. *Un Barbare en Asie*.— Paris, 1945.

[22]Fourteen Americans / red. Dorothy C. Miller.—

New York (Museum of Modern Art), 1946.— P. 70.

[23]Tai puikiai atskleidė Gyorgy Kepes knygoje *The New Landscape in Art and Science*.— Chicago, 1956.

[24]Kepes. Cit. veik. P. 173.

[25]Paris, 1958.

[26]Šie fragmentai galėjo būti perimti ir iš Massono.

[27]Iš Jacksono Pollocko parodos, įvykusios 1958 m. Moderniojo meno muziejuje Niujorke, katalogo.

[28]Pollock J. *My Painting* // *Possibilities*.— New York, 1947.— Nr. 1.— P. 79. Straipsnio ištraukos pateikiamos ir minėtame Pollocko parodos (New York, 1958) kataloge.

[29]Pollock, Jackson. [Atsakymai į klausimus] // *Art and Architecture*.— 1944.— Vasaris.— T. LXI.

[30]Arendt H. *The Human Condition*.— New York, 1958.— P. 323ⁿ. Visai pagrįstai galima teigti, kad „veiksmo" (action) tapyba nėra „ekspresionistinė". Plg. Haroldo Rosenbergo nuomonę: „Veiksmo" tikslas — ne save tobulinti, o siekti tobulybės, atmetant asmeniškumą. Todėl šiuolaikinės Amerikos tapybos negalima vadinti abstrakčiuoju ekspresionizmu, nes šis terminas asocijuojasi su ego ir asmenišku *Schmerz*. „Veiksmo" tapybos tikslas yra save kurti arba save apibrėžti, arba save transcenduoti, ir tai neturi nieko bendra su saviraiška, kai ego priimamas toks, koks yra — su visu savo dvasiniu skausmu ir savuoju stebuklingumu. „Veiksmo" tapyba nėra asmeniška, nors ji ir atskleidžia individualias dailininko savybes". Iš „Dialogo su Thomasu B. Hessu" (*Catalogue of the Exhibition: Action painting*, 1958). Paroda įvyko Dalaso šiuolaikinio meno muziejuje. Straipsnis perspausdintas *The Tradition of the New*.— New York, 1959.— P. 28ⁿ.

[31]Collingwood R. *The Principles of Art*.— Oxford, 1938.— P. 336.

[32]Šitai bandoma įrodyti knygoje: Sedlmayr, Hans. *Art in Crisis: the Lost Centre*.— London, 1958.

## ESĖ

[1]Paryžiuje buvo dailininkų egzistencialistų, bet jų filosofinės pažiūros neišreikštos plastine forma.

[2]Terminą „superrealizmas" vartoju kaip bendrinę sąvoką tapybos ir skulptūros krypčiai pavadinti, o prancūzišku žodžiu *surréalisme* vadinu André Bretono įkurtą srovę, pasireiškusią literatūroje ir plastinėje dailėje.

[3]Moksliškesnį paaiškinimą pateikia Dr. Rudolf Arnheim (žr. *Psychological Review*. 1947. Vol. 54).

[4]Focillon, Henri. *The Life of Forms*.— New York, 1948.

[5]Kahnweiler D. H. *Juan Gris*.— London, 1947.— P. 139—144.

[6]*Three Lectures on Modern Art*.— New York, 1949.

[7]*Elements of Future Painting* / red. Franks C. Thiessing.— Zürich, 1948.

[8]Schelling F. W. J. *Sämmtliche Werke*.— Pt. II, Vol. IV, p. 25.

# HERBERTO READO MENO FILOSOFIJA

Herbert Read (1893—1968) — pirmasis pasaulinio garso anglų meno teoretikas, metęs iššūkį prancūzų gero skonio monopoliui modernaus meno tyrinėjimo srityje. Šio teoretiko autoritetas milžiniškas, svarbiausios jo knygos susilaukė daugelio leidimų ir išverstos beveik į visas pagrindines pasaulio kalbas. Apibendrindamas daugelio skirtingų filosofinių tradicijų bei mąstytojų idėjas, H. Read sukūrė universalią meno filosofiją, teikiančią metodologinius principus plataus spektro meno istorijos, meno psichologijos, literatūros ir dailės kritikos, moderniojo meno istorijos, dizaino teorijos bei estetinio auklėjimo problemų sprendimui.

Read gimė 1893 m. gruodžio 4 d. fermerio šeimoje. Jau mokykloje išryškėja jo neeiliniai gabumai humanitariniams mokslams, potraukis prie poezijos ir vaizduojamosios dailės. 1912 m. Read įstoja į Lydso universitetą, kuriame studijuoja literatūrą ir politinę ekonomiją. Pirmasis jo poezijos rinkinys „Chaoso dainos" („Songs of Chaos", 1915) išeina per Pirmąjį pasaulinį karą, kuriame jis trejus metus aktyviai dalyvauja kaip karininkas. Netrukus vienas po kito pasirodo dar keturi Reado poezijos rinkiniai, kuriuose skamba tragiški karo motyvai.

Ilgainiui potraukis prie vaizduojamosios dailės nustelbia kitus interesus, ir Read 1924 m. tampa Londono Viktorijos ir Alberto muziejaus asistentu, įdėmiai studijuoja čia surinktas puikias pirmykščio meno ir taikomosios dailės kolekcijas. 1924 m. pasirodo pirmoji Reado teorinė knyga „Apybraižos apie humanizmą ir meno filosofiją". Jo dėmesys dailei didėja, interesų sritys plečiasi. Ketvirtajame dešimtmetyje jis paskelbia keletą svarbių knygų, iš kurių pirmiausia reikėtų paminėti keturias studijas: „Meno prasmė" (1931), „Menas šiandien: įvadas į šiuolaikinės tapybos ir skulptūros teoriją" (1933), „Menas ir industrija: industrinio dizaino principai" (1934) ir „Menas ir visuomenė" (1937). Knygoje „Meno prasmė" Read pirmą kartą glaustai formuluoja daugelį pagrindinių savo meno filosofijos idėjų, kurias papildo, koreguoja, tobulina vėlesniuose veikaluose. Jau šiame veikale menas traktuojamas kaip tam tikra žmonijos idealų raiškos pakopa, kaip iracionalios, aloginės, intuityvios saviraiškos forma. Čia išaiškinamos ir tokios svarbios sąvokos kaip „saviraiška", „intuicija", „forma".

Siekdamas suaktyvinti Anglijos kultūrinį gyvenimą ir padėti šaliai integruoti kitų šalių kultūrinius pasiekimus, Read nuo 1933 iki 1939 m. eina įtakingo menotyros žurnalo „Burlington Magazine" redaktoriaus pareigas, paskelbia daug esė aktualiais meno klausimais, jų dėka tampa visuotinai pripažintu autoritetu meno

filosofijos, estetikos ir meno istorijos srityse. Taip pat Read aktyviai reiškiasi kaip literatūros kritikas bei konsultantas knygų leidyboje.

Po Antrojo pasaulinio karo prasideda naujas svarbus Reado dvasinės evoliucijos etapas. Karo nežmoniškumas verčia jį, kaip ir daugelį Vakarų intelektualų, susimąstyti apie tolimesnęs Vakarų civilizacijos raidos perspektyvas. Reado veikaluose stiprėja humanistiniai, socialiniai ir švietėjiški motyvai. Iš šio laikotarpio veikalų savo reikšmingumu išsiskiria „Auklėjimas menu" (1943), „Visuomenė ir kultūra" (1946), „Giliosios meno šaknys" (1947).

Penktajame dešimtmetyje pagrindiniu Reado mokslinių tyrinėjimų objektu tampa moderniojo meno problemos. Viena po kitos pasirodo jo knygos: „Šiuolaikinis anglų menas" (1951), „Moderniojo meno filosofija", „Dešimtoji mūza" (abi 1952), „Gyvos meno šaknys" (1955), „Trumpa moderniosios tapybos istorija" (1959), „Trumpa moderniosios skulptūros istorija" (1964). Šios knygos greit išverčiamos į daugelį kalbų ir suteikia Readui platų tarptautinį pripažinimą. 1954 m. Didžiosios Britanijos karalienė už visuomeninę veiklą ir nuopelnus estetikos bei meno tyrinėjimų srityse suteikia Readui lordo titulą. Jis tampa draugijos „Auklėjimas meno priemonėmis" prezidentu, Londono šiuolaikinio meno instituto direktoriumi, „Britų estetikos žurnalo" („The British Journal of Aesthetics") redaktoriumi, Britų estetikų draugijos prezidentu. 1966 m. H. Read už nuopelnus kultūros srityje apdovanojamas tarptautine premija „Erasmus Prize". Paskutiniais gyvenimo metais Readą labiausiai domina estetinio auklėjimo ir kontrkultūros problemos. Jis eina profesoriaus pareigas Jorkšyro universitete, daug keliauja po pasaulį, skaito paskaitas įvairiose Anglijos, Amerikos, Australijos, Naujosios Zelandijos universitetuose. Iki pat mirties 1968 m. aktyviai dalyvauja stambiausiuose tarptautiniuose estetikos kongresuose.

Reado kūrybinis palikimas gausus ir įvairialypis. Universali asmenybė — talentingas poetas, rašytojas, meno teoretikas, visuomenės veikėjas ir pedagogas, jis nuolatos siekė išryškinti naujas savo talento briaunas. Reado poeto nueitas kelias nuo pirmojo eilėraščių rinkinio iki 1964 m. išėjusios paskutinės poezijos knygos „Pilnatis tamsią naktį" („High Moon and Darkest Night") gana vientisas. Jo poezijoje vyrauja tragiški romantiniai motyvai, gilus susirūpinimas pagrindinėmis žmogaus būties ir kūrybos problemomis.

Be gausių poetinių kūrinių, Read parašė per trisdešimt teorinių knygų, kurias dažniausiai sudaro viena tema sujungti esė rinkiniai. Gyva rašymo maniera Read artimas prancūzų eseistinei tradicijai (P. Valery, P. Claudel, P. Eluard, A. Camus, A. Malraux). Lanksti, polemiška esė forma, ribota apimtis, autentiškumas ir pabrėžtinai intymus kontaktas su skaitytoju imponuoja Readui. Esė žanrą jis laiko labiausiai atitinkančiu XX a. intelektualinės kultūros poreikius, mato jame savo amžiaus gyvenimo modelį. Reado menotyriniai esė glaudžiai siejasi su jo poezija. Jo meno filosofijos, estetikos, meno kritikos veikalai bei poetiniai apmąstymai nuolatos papildo vienas kitą ir kiekviena iš šių jo dvasinės saviraiškos sričių tarsi suteikia papildomų impulsų kitų plėtotei. Read taip pat yra žymaus šveicarų psichologo C. Jungo raštų anglų kalba (1953, 1966) leidėjas, įvairių antologijų, chres-

tomatijų, straipsnių rinkinių sudarytojas, daugelio straipsnių „Britų enciklopedijai" ir „Pasaulio meno enciklopedijai" autorius.

Reado nuomone, menas ir estetinės vertybės XX a. intelektualui tampa vieninteliu patikimu dvasingumo prieglobsčiu, kurio niekas šiuolaikiniame pasaulyje negali atstoti. Taigi menas Reado koncepcijoje tarsi perima tradicines filosofijos funkcijas. Didėjančią meno įtaką žmogaus dvasiniams poreikiams Read, kaip ir A. Malraux, J. Ortega y Gassetas, M. Dufrenne, laiko kone vienintele atsvara destruktyvioms amžiaus tendencijoms, atliekančia svarbią žmogaus ir visuomenės santykių harmonizavimo funkciją, padedančią mąstančiai asmenybei surasti kontaktą su būtimi.

Remdamasis švietėjų ir romantikų kapitalizmo kritika, Read pabrėžia humanistinę meno filosofijos ir estetinio auklėjimo misiją šiuolaikiniame pasaulyje. Jo apmąstymų centre — merkantilinės visuomenės ir dvasingos kultūros konfliktas, meninės kūrybos ištakų, kūrybos proceso, menininko saviraiškos, stilistinio savitumo ir kitos problemos. Savo apmąstymais apie žmogaus gyvenimo ir kūrybos prasmę, susirūpinimu žmogaus likimu Read artimas egzistencialistinės meno filosofijos tradicijai. „Tačiau,— paaiškina jis,— aš nesiryžtu savąją koncepciją vadinti egzistencialistine filosofija, nes neperimu iš egzistencialistų išbaigtų idėjų bei požiūrių. Manieji apmąstymai apie istorinius ir psichologinius meno aspektus gali būti traktuojami kaip „estetinė filosofija"[1]. Šią savo „estetinę filosofiją" Read sutapatina su meno filosofija. Tapybos istoriją jis aiškina kaip savitą lėtai bręstančios meno filosofijos išraišką. Jo įsitikinimu, meno filosofijos reikšmė ateičiai labai svarbi.

Perimdamas ir sujungdamas daugelio filosofinių sistemų elementus, Read siekia sukonstruoti vientisą, jo žodžiais tariant, „sintetinę" meno filosofiją, atspindinčią XX a. meninės sąmonės patirtį. Paneigęs tradicinę meno, kaip mimezės produkto, teoriją, jis aukština intuityvumo, menininko kūrybiškumo, meninės formos reikšmę ir siekia įtvirtinti iš esmės naują meninės kūrybos, kaip nuolatinio naujų meno formų atskleidimo, įsisavinimo ir plėtimo proceso, sampratą.

Stipriausią poveikį Reado pasaulėžiūrai turi romantinės ir iracionalios meno filosofijos (vėlyvasis F. Schelling, A. Schopenhauer, F. Nietzsche) tradicija. Taip pat jo koncepcijoje rado atgarsį švietėjų (F. Schiller), intuityvizmo (A. Bergson), egzistencializmo (M. Heidegger), formalizmo (C. Fiedler, H. Focillon), psichoanalizės (S. Freud, C. Jung) „naujųjų kairiųjų" ir „kontrkultūros" teoretikų (H. Marcuses, vėlyvasis J. P. Sartre), E. Cassirerio „simbolinių formų filosofijos", J. Maritaine bei prancūzų moderniojo meno teoretikų (P. Francastelio, B. Dorivalio, M. Seuphoro, M. Ragono, P. Cabanne) idėjos.

Read kritiškai žvelgia į monolitines filosofines sistemas, sistemingumo kultą, vienpusišką proto aukštinimą, mokslininkų pretenzijas į galutines tiesas. Jis pats prisipažįsta, kad yra „eklektikas" arba, kitais žodžiais tariant, „pliuralistas". „Aš esu pliuralistas,— rašo Read,— pripažįstantis, kad yra daug savarankiškų tiesų,

[1] Read H. *The Forms of Things Unknown.*— N. Y., 1960.— P. 28.

ir todėl nenoriu per prievartą tempti jas į pataisos namus vien tam, kad būtų suvestos į mistifikuotas formules"[2]. Reado meno filosofijos koncepcija susiformavo ne iš karto, tai ilgų apmąstymų, koregavimų, papildymų, sudėtingos dvasinės evoliucijos rezultatas.

Vienas svarbiausių Reado pasaulėžiūros atramos taškų yra intuityvistinė H. Bergsono meno filosofija. Dar 1924 m. pradedantis menotyrininkas išleido rinkinį „Apybraižos apie humanizmą ir meno filosofiją", kurio vienas esė vadinosi „Bergsoniškoji meno teorija". Reado prisipažinimu, jis tik Bergsono veikaluose randa sau priimtinas „išmintingas" ir „objektyvias" teorijas, padedančias suvokti meno esmę. „Aš semiuosi įkvėpimą,— rašo Read knygoje „Vaizdinys ir idėja",— vienintelėje metafizikoje, kuri remiasi biologija,— Henri Bergsono metafizikoje"[3]. Iš Bergsono veikalų Read perima mokslinio ir meninio pasaulio suvokimo dualizmą, įsitikinimą, kad tikroji būtis būdinga tik „gyvybiniam kūrybiniam polėkiui", požiūrį į meninę kūrybą kaip nuolatinį sąmonės ribų plėtimą, naujo, dar nežinomo pasaulio atskleidimą, biologinių motyvų, instinkto ir intuicijos reikšmės aukštinimą, minties raiškumą ir subtilų psichologizmą.

Read, kaip ir Bergsonas, teigia, kad racionalus mokslinis pasaulio pažinimas, įsigalėjęs pastaraisiais šimtmečiais Vakaruose, jau perdėm ilgai terorizuoja kultūrą, apribodamas ją dirbtinėmis žmogaus sąmonę ir kūrybiškumą pančiojančiomis schemomis. Meninės kūrybos prigimtį Read sieja išimtinai su instinkto ir intuicijos sferomis. Tarsi kartodamas Bergsono mintis, jis tokiais žodžiais apibūdina intuicijos vaidmenį meninės kūrybos procese: „Ji [t.y. meninė kūryba] paklūsta tik tai jėgai, kurią mes vadiname intuicija, ir joks mokslinis skepticizmas negali atimti iš mūsų šios nepakeičiamos sąvokos, nepasiekiamos moksliniam pažinimui"[4].

Kitas svarbus Reado pasaulėžiūros atramos taškas — psichoanalitinės S. Freudo ir C. Jungo idėjos. Read perėmė iš Freudo trinarę žmogaus psichikos schemą, mokymą apie nesąmoningo prado prioritetą kūryboje. Esė „Menas ir nesąmoningumas" jis rašo: „Visiškai aišku, kad meno kūrinys siejasi su įvairiomis žmogaus psichikos sferomis. Jis semiasi energiją, iracionalumą ir savo nesuvokiamą jėgą iš *id*, kuris yra įkvėpimo šaltinis. *Ego* dėka jame įprasminama formali sintezė ir vienybė; ir pagaliau jis gali susilieti su tomis ideologinėmis apraiškomis ir dvasiniais siekimais, kurie yra specifinio *super ego* padariniai"[5]. Taigi meninę kūrybą Read traktuoja kaip „giliausių psichikos lygmenų materializavimą". Jis atkreipia dėmesį į svarbią Freudo mintį apie poetams ir dailininkams būdingą sugebėjimą pasinerti į gilumini „kolektyvinių" svajų ir fantazijų lygmenį, peržengti individualaus pasaulio pažinimo ribas. Kolektyvinės pasąmonės lygmenyje, būdingame folklorui ir nediferencijuotam pirmykščių žmonių pasaulio suvokimui, Read ieško giluminių meno ištakų. „Šiame lygmenyje mes spėjame, kad vaizdinis pasaulio suvokimas

---

[2] Read H. *The Tenth muse*.— London, 1957.— P. 4.
[3] Read H. *Icon and idea*.— Cambridge, 1955.— P. 19.
[4] Read H. *The Origins of Form in Art*.— London, 1965.— P. 176.
[5] Read H. *Art and Society*.— London, 1956.— P. 92.

yra kolektyvinis, kad menininkas gali suteikti regimą formą šiems nematomiems vaiduokliams ir mus didžiai sujaudinti. Tačiau materializuodamas šiuos vaiduoklius, menininkas privalo pademonstruoti ir tam tikrą meistriškumą, kad nepateiktų nuogos tiesos, atstumiančios mus. Todėl jis suteikia savo kūriniams išorinį žavesį, vientisumą arba tobulumą, reikalingas proprocijas arba harmoniją ir aiškumą, kuris yra jo sąmoningo proto, jo ego kūrinys[6]. Read kritikuoja Freudą, kad pastarasis nepaaiškina, kaip kolektyvinės pasąmonės lygmenyje besireiškiančios pirmapradės vaizdinių sistemos įprasminamos poetų ir dailininkų kūriniuose.

Atsakymą į šį klausimą mokslininkas randa Freudo mokinio C. Jungo „archetipų" ir „kolektyvinės patirties" teorijoje. Read perima C. Jungo mokymą, kad šalia individualios patirties pasąmonėje slypi kolektyvinės patirties struktūra — kolektyvinė žmonijos pasąmonė, atsispindi ankstyvesnių kartų patyrimas, užkoduotas kiekvieno žmogaus smegenyse. Šios giluminės „kolektyvinės pasąmonės" turinį sudaro visiems žmonėms būdingi instinktai ir archetipai, kurie yra pirminiai (motininiai) jaunesnės individualios sąmonės atžvilgiu. Vadinasi, žmogaus psichikos struktūra susideda iš plono kultūrinio „sąmonės" sluoksnio, po kuriuo slypi daug didesnės apimties „asmeninio nesąmoningumo" sritis, skirtinga kiekvienoje individualybėje, ir pagaliau giluminis psichinės struktūros sluoksnis — „kolektyvinė patirtis", iš kurio veržiasi galinga iracionali kūrybinė energija, komplikuotas meninių vaizdinių pasaulis. Iš čia išplaukia amžinos kolektyvinės praidėjos, praformos, mitologemos, giluminiai ir stabilūs meno pravaizdiniai, vadinami archetipais.

Reado pasaulėžiūroje psichoanalitinės idėjos jungiasi su formalizmo, egzistencializmo ir ypač E. Cassirerio „simbolinių formų filosofijos" idėjomis. Mokslininkas perima Cassirerio mokymą apie meninių formų savybę transformuoti pasyvų jutiminių įspūdžių srautą į grynai dvasinių prasminių vertybių sritį ir kurti fenomenalių simbolių pasaulį, kuris skleidžiasi „mūsų jutiminės patirties elementuose — linijose, štrichuose, architektūrinėse ir muzikinėse formose"[7]. Šiuo požiūriu menininkas yra toks pat kaip ir mokslininkas, naujo, dar nežinomo pasaulio atradėjas, tik jo veiklos sfera — ne mokslinės sąvokos, faktai, dėsniai, o intuicija ir naujos meninės formos, jų begalinė įvairovė. Pats meno kūrinio gimimo procesas Reado koncepcijoje įgauna egzistencialistinę prasmę, nes naujų meninių formų ieškojimas čia tiesiogiai siejasi su ontologinėmis struktūromis. Taigi Reado pasaulėžiūroje reiškiasi egzistencializmo, ypač vėlyvojo M. Heideggerio meno filosofijos įtaka. Heidegger jam yra vienintelis iš šiuolaikinių filosofų, kuris suvokė, kad menas yra „tas prievartos aktas, kuriame skleidžiasi būtis"[8]. Iš Heideggerio veikalų Read perima požiūrį į „poetinį mąstymą" kaip prioritetinį, perima siekimą susieti meno kūrinio vertę su ontologinėmis struktūromis, traktuoti meninės kūry-

[6] Ten pat.— P. 95.

[7] Cassirer E. An Essay on Man. *An introduction to a philosophy of human culture.*— New Haven, 1945.— P. 157.

[8] Read H. *The Origins of Form in Art.*— P. 187.

bos aktą kaip giluminės būties tiesos „atsivėrimą" ar „būties sustabdymą".

Gvildendamas meno ištakų problemą, Read jau pirmykščiame žmoguje įžvelgia pirminio kūrybinio impulso pasireiškimą. Kūrybinis pradas toks galingas, kad neišvengiamai griauna bet kokius žmogaus kūrybiškumą pančiojančius apribojimus. Todėl, Reado nuomone, visai nesvarbu, kokiose sąlygose kuria menininkas. Šiuo atžvilgiu „netgi kalėjimas gali tapti geriausia tirono dovana menininkui". Žmogaus kūrybiškumą jis sieja su jo prigimtyje slypinčiu „formos instinktu". A. Rieglio „meninės valios" („Kunstwollen") kategorijai Read suteikia dar ryškesnę biologinę prasmę, tuo priartėdamas prie W. Worringerio „formos instinkto" kategorijos. Kaip ir Worringer, Read daug kalba apie valią, nukreiptą „kurti" abstrakčias formas, ir nuolatos pabrėžia ne intelektualinį, o instinktyvų meninės kūrybos pobūdį. Meną jis suvokia kaip spontanišką, stichišką ir visuomet gryną individumo kūrybiškumo raiškos aktą. Meno specifiškumas, palyginti su kitomis žmogaus dvasinės veiklos sritimis, pasireiškia tuo, kad meno kūrinys visuomet įkūnija savyje „asmenybės išsilaisvinimo", „bėgimo nuo chaoso" aktą, o kita vertus, teikia žmogui džiaugsmo. „Primityvus žmogus,— rašo Read,— jau buvo žmogus ir neišvengiamai turėjo jausti pasitenkinimą kūrybiniu aktyvumu, kuriuo jis buvo apdovanotas. Kitais žodžiais, menas gyvavo nepriklausomai nuo magijos ir turėjo savus jį maitinančius šaltinius, tik daug vėliau jis pradėjo asocijuotis su magiškąja veikla"[9].

Meno prigimtis, mokslininko įsitikinimu, raiškiausiai atsiskleidžia ne vaizduojamosios, o taikomosios dailės kūriniuose, kuriuose mes tiesiogiai susiduriame su autentiška meninių formų kalba. „Keramika,— aiškina Read,— tai paprasčiausias ir sudėtingiausias iš visų menų. Paprasčiausias todėl, kad elementariausias, sudėtingiausias todėl, kad abstrakčiausias... Spręskite apie šalies meną, apie jos jausmo subtilumą pagal keramiką — tai tikras kriterijus. Keramika — grynas menas, laisvas nuo bet kokios vaizduojamojo prado užuominos"[10]. Vadinasi, keramikoje aiškiai atsiskleidžia giluminė meno, kaip „abstrakčios formos", prigimtis. Stiprėjančią meno įtaką visuomenės gyvenime Read sieja su simboline meno raiška, su galimybe formų kalba užmegzti dialogą tarp žmonių.

Reado koncepcijoje menas tampa svarbiausiu kultūros indikatorium, pagal kurį galima spręsti apie konkrečios kultūros lygį. „Kultūra gali reikšti daug įvairių dalykų, tačiau kultūros nebūtų... be meno"[11]. Šiuolaikinę technokratinę civilizaciją Read traktuoja kaip „natūralios" pilnakraujės kultūros bei meno antipodą, nuolatos pabrėžia destruktyvų techninio progreso, visuotinio socialinio bei psichologinio susvetimėjimo, racionalistinės pasaulėžiūros poveikį menui. Ideali kultūra, anot mokslininko, turėtų suteikti „žmogui maksimumą visuomenėje įmanomos saviraiškos laisvės ir minimumą apribojimų bei prievartos"[12]. Pagrindinis

---

[9] Read H. *Art and Society*.— London, 1956.— P. 12.

[10] Read H. *The Meaning of Art*.— London, 1931.— P. 41—42.

[11] Read H. *Society and Culture // The Grass Rotts of Art*.— Cleveland — N. Y., 1955.— P. 40.

[12] Read H. *Education through art*.— London, 1958.— P. 235.

„natūralios" kultūros priešas, anot Reado, yra masinė kultūra, arba „kolektyvinis protas", kuris, kaip ir vanduo, „visuomet suranda žemiausią lygį". O menininkas, priešingai, siekia maksimalios saviraiškos, todėl jo siekimas realizuoti savyje slypinčias kūrybines potencijas neišvengiamai veda į konfliktą su technokratinėje visuomenėje vyraujančiomis vertybėmis. Menininkas joje tampa „išstumtu iš visuomenės autsaideriu, atpirkimo ožiu, apokaliptiniu balsu tyruose, pranašaujančiu veikiau tamsos nei naujo žvalaus pasaulio artėjimą"[13].

Meną Read traktuoja kaip sugebėjimą „materializuoti giliausius žmogiškosios psichikos lygmenis", kaip kryptingą formų modeliavimą, kaip „atkaklią kovą su nepaklusnia materija". „Jeigu publika nesuvokia instinktyvios meno prigimties,— sako Read,— tuomet ji nepajėgia prisiliesti prie jo gelmės, kur pasitenkinimas intensyviausias"[14]. Kai slapčiausi menininko siekimai neranda atgarsio publikoje, tuomet į dialogą tenka įsitraukti filosofui, kurio tikslas atskleisti menininko misiją ir kūrybos prasmę. Meno esmė Readui atsiskleidžia abstrakčiose formose bei simboliuose, kuriuose kristalizuojasi slapčiausi menininko dvasios polėkiai. Šios formos ir simboliai yra autonomiški tikrovės atžvilgiu ir neturi analogų realiame pasaulyje. Bet kokių išorinių nemeninių (socialinių, politinių, religinių) veiksnių įsibrovimą į meno stichiją Read traktuoja kaip nusižengimą tikriesiems meno tikslams. Iš čia išplaukia teiginys, kad „kiekviena intelektualinė ir religinė įtaka, kuri siekia kontroliuoti meną, neišvengiamai saisto jo pirmapradį gyvybingumą"[15].

Požiūris į menininką ir meninės kūrybos procesą skirtingais Reado dvasinės evoliucijos tarpsniais pastebimai keitėsi. Ankstyvuosiuose jo darbuose vyravo Bergsono idėjos, menininkas buvo traktuojamas kaip savotiškas mediumas, nesąmoningai perteikiantis ir varijuojantis pasąmonėje esančius, daugmaž stabilius ir kiekvienam menininkui specifinius vaizdinius. Vėliau pastebimai stiprėja formalistinių, psichoanalitinių bei ontologinių M. Heideggerio idėjų įtaka. Suabsoliutindamas menininko kūrybiškumo, originalumo reikšmę, Read vis dažniau aiškina meninės kūrybos procesą kaip „būties formavimą", kažko naujo, dar neregėto atradimą, nesąmoningą archetipinių struktūrų emanaciją.

Remdamasis C. Jungo tipologijos principais, Read išskyrė aštuonis skirtingus vaizdavimo būdus: 1) *organišką*, kuriam būdingas susiliejimas su suvokiamu objektu ir siekimas modeliuoti tam tikras vaizduojamų reiškinių grupes; 2) *impresionistinį*, jautriai atspindintį objektų keliamus pojūčius, teikiantį pirmenybę būdingoms detalėms; 3) *ritminį*, kuris linksta į muzikalių, vingrių linijų, motyvų, arabeskinių struktūrų ritminį pakartojimą; 4) *struktūrinį*, kuriame ryškus polinkis stilizuoti vaizdinius iki griežtų geometrinių figūrų; 5) *išvardijantį*, kuris nuosekliai registruoja vaizdinius; 6) *haptinį*, kuriame vyrauja lytėjimo, jutimo organai; 7) *dekoratyvinį*, linkstantį į raiškų dviejų matavimų piešinį; 8) *vaizdinį*, kuris lais-

---

[13] Read H. *Anarchy and Order*.— London, 1954.— P. 225.

[14] Read H. *Tenth Muse*.— London, 1957.— P. 293.

[15] Read H. *Art and Society*.— P. 105.

vai manipuliuoja siužetais, temomis, perimtomis iš literatūrinių šaltinių. Pateiktoji vaizdavimo būdų teorija Readui buvo svarbi formuojant naują estetinio auklėjimo sistemą, kuri turėjo atsižvelgti į šiuos tipologinius skirtumus.

Siekdamas sušvelninti šiuolaikinio žmogaus konfliktą su niveliuojančiomis industrinės civilizacijos tendencijomis, Read siūlo auklėti žmones menu. Jis yra „moralinės revoliucijos" auklėjime šalininkas. Ši revoliucija gali būti įgyvendinta integruojant menines disciplinas ir auklėjant žmones kokybiškai nauju būdu — meno priemonėmis, kurios padeda plėtoti visas fizines bei dvasines žmonių, ypač vaikų, galias, jų pasaulėjautą, jautrumą grožiui ir etinėms vertybėms. „Muzika, tapyba, naudingų daiktų gaminimas, žmogaus kūno proporcijų ir augalų tikslingumo suvokimas, jeigu mes visa tai paversime mūsų auklėjimo metodų baze, suteiks vaikams gracingumą ir harmonijos jausmą, ne tik apdovanos juos kilniu elgesiu, bet ir kilniu charakteriu, ne tik gracingu kūnu, bet ir skaidriu protu. Menas suformuos tas savybes, sako Platonas, anksčiau nei vaikas pradės mąstyti, suteiks jam giminystės, „sąryšio" instinktą, kuris apsprendžia intelektą. Išugdęs šį instinktą, vaikas visuomet galės teisingai mąstyti ir veikti"[16].

„Moralinę revoliuciją" šiuolaikinėje visuomenėje neįmanoma pasiekti deklaratyviais žodiniais reikalavimais, ideologinės propagandos priemonėmis, nes jos liečia tik išorinį, o ne gilumini asmenybės dvasinio pasaulio pjūvį, į kurį orientuojasi menas. Pasak Reado, svarbiausias naujos estetinio auklėjimo sistemos pranašumas tas, kad auklėjimas menu išlaisvina žmoguje slypinčias dvasines jėgas, stiprina moralinę atsakomybę už savo veiksmus ir supantį pasaulį. „Jei būčiau įsitikinęs, kad pasaulis gali būti išgelbėtas, o žmonijos laimė garantuota atsisakius estetinio jausmo, be abejo, jį paaukočiau,— rašo Read,— tačiau aš manau priešingai. Visur regėdamas grėsmingą artėjančios katastrofos šešėlį ir nematydamas kitos išeities, aš siekiu atgaivinti tą vienintelę filosofiją, kuri padės mums išsigelbėti"[17].

Reado istorinės meno raidos koncepcija rutuliojasi ryškioje biologinių teorijų įtakoje. „Meno raidos istorija ir žmogaus sąmoningumo istorija,— rašo jis knygoje „Vaizdinys ir idėja",— yra biologinis procesas"[18]. Šio proceso eigoje išsikristalizuoja dvi pagrindinės tendencijos: 1) *realistinio figūrinio* meno, siekiančio atspindėti tikrovę, tendencija ir 2) *abstraktaus nefigūrinio simbolinio* meno, išreiškiančio grynai estetinę meno prigimtį, tendencija.

Realistinės figūrinės dailės ištakas Read aptinka neolito epochos mene, kuriam būdingas objektyvaus beasmenio prado vyravimas. Šio meno pagrindinis principas — ne atrinkti, o kopijuoti tikrovę, sutelkti dailininko dėmesį ties vienu ar kitu pasaulio reiškiniu bei aspektu. Tačiau ši tikrovės atvaizdavimo mene tendencija Vakaruose įsivyrauja, anot Reado, tik Renesanso ir vėlesnių epochų mene, formuojančiame realistinio meno principus. Šis menas pažeidžia estetinę meno

---

[16] Read H. *The Redemption of the Robot.*— New York, 1966.— P. 11.

[17] Read H. *The Forms of Things Unknown.*— P. 12.

[18] Read H. *Icon and Idea.*— P. 137.

prasmę ir „užtemdo" grynai estetinę formą gyvenimišku turiniu. XV—XIX a. realistinės tradicijos meną ir įvairias akademizmo modifikacijas Read traktuoja kaip nukrypimą nuo gyvybingųjų meno ištakų.

Abstrakčios nefigūrinės šiuolaikinės dailės užuomazgų Read ieško paleolito epochoje. Šios epochos dailėje jis regi amžiną žmogaus dvasios polinkį į abstrakciją, simbolinę saviraišką. Paleolito epochos tapybos polinkis geometrizuoti abstrakčias formas čia traktuojamas kaip svarbus posūkis meno raidos istorijoje, liūdijantis, kad pirmykščio žmogaus dvasinis pasaulis darosi vis sudėtingesnis, kūrybinės potencijos auga. Dar jutiminiame-estetiniame lygmenyje žmogus jau suvokia abstrakčios formos galią ir žavesį. Polinkį kurti grynas abstrakčias simbolines formas Read aiškina kaip giluminę žmogaus kūrybinės dvasios bei slapčiausių instinktų raišką. Suvesdami išorinio pasaulio įvairovę į abstrakčias simbolines formas, stilizuodami jas, skirtingų epochų menininkai suteikdavo nefigūrinei dailei skirtingą simbolinę prasmę. Abstrakčios nefigūrinės dailės pėdsakus Read aptinka Egipto, keltų, viduramžių mene. Šiuolaikinis modernusis menas, suvokęs realistinės meno tradicijos „paviršutiniškumą", taip pat grįžta prie gyvybingųjų meno ištakų.

Readą domina tik toks menas, kuris remiasi instinktyvia, nesąmoninga, nesuderinama su protu veikla ir pajėgia kurti „naują", „kitą", mums nepažįstamą tikrovę, įveda mus į sudėtingesnių, grynai estetinių išgyvenimų pasaulį. Tokio kokybiškai naujo meno užuomazgų jis aptinka XX a. klasikiniame modernizme.

Reado veikalų apie modernųjį meną patosą sudaro siekimas teoriškai pagrįsti šį meną, ypač abstrakcionizmą, kaip pasaulinės dailės evoliucijos rezultatą. Šiuo savo siekimu Read įsijungia į žymių prancūzų modernaus meno teoretikų P. Francastelio, B. Dorivalio, M. Briono, M. Ragono, H. Seuphoro gvildenamų idėjų srautą. Reado nuopelnai šioje srityje reikšmingi. Jis tapo vienu įtakingiausių moderniojo meno istoriku bei teoretiku.

Dar studijų metais susipažinęs su P. Cézanne'o, P. Gauguino, V. van Gogho, P. Picasso, P. Klee ir V. Kandinskio kūryba, jis visą gyvenimą buvo aktyvus „klasikinio modernizmo" dailės propaguotojas, nors gana rezervuotai vertino neoavangardinės amerikiečių dailės ieškojimus. Susidomėjęs modernizmo fenomenu, jis pradėjo įdėmiai studijuoti filosofines, estetines, psichologines jo prielaidas.

„Moderniojo meno filosofijoje" Read pabrėžia glaudų moderniojo meno ryšį su iracionalizmo filosofija (S. Kierkegaard, F. Nietzsche, M. Heidegger), kurioje formuojasi naujos „krizinės" sąmonės užuomazgos. Šiuolaikinė meno filosofija, nuolatos primena jis, turi visuomet atsiminti, kad modernus menas formuojasi iš esmės kitoje dvasinėje situacijoje. „Aš neabejoju,— rašo Read,— kad šiuolaikinio meno bėgimas nuo tikrovės vaizdavimo į įvairias abstrakcijos formas tiesiogiai išreiškia tas religines ir filosofines teorijas, kurias savo ruožtų sąlygojo ekonominiai veiksniai, atvedę žmoniją į dvasinio nesvarumo būseną"[19]. Tie klasikinės filosofinės tradicijos radikalaus permąstymo principai, kurie brendo iracionalios

[19] Read H. *The Philosophy of Modern Art.*— London, 1957.— P. 106.

meno filosofijos plotmėje (atsisakoma pažinti išorinį pasaulį, gilinamasi į žmogaus vidinį gyvenimą, jautriausius sąmonės poslinkius), XX a. pradžioje suranda analogus moderniajame mene, kuriame konkrečius jutiminius tikrovės vaizdinius pakeičia simboliai, reiškiantys subjektyvų menininko regėjimą.

Moderniosios tapybos ištakas Read aptinka subjektyvioje romantizmo dailėje, tikrovės formų deformacijoje, o svarbiausiu modernizmo atramos tašku skelbia didžiojo mąstytojo analitiko P. Cézanne'o kūrybą, iš kurios, pasak jo, išsirutulioja kubizmo ir daugelio kitų svarbiausių modernizmo krypčių ieškojimai. Moderniojo meno istoriją jis traktuoja kaip nuoseklią įvairių modernizmo krypčių evoliuciją abstrakcionizmo linkme, kadangi abstrakčiose formose bei simboliuose jis mato pasireiškiant giluminę meno esmę. Abstrakcionizme jis regi aukščiausią nesuinteresuotumą ir gryniausią estetinę vertę, kuri reiškiasi „grynomis formomis", linijomis, plokštumomis, abstrakčiais simboliais ir šifrais.

*Antanas Andrijauskas*

# ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS*



* Reprodukuojami paveikslai, kurių atlikimo technika nenurodyta, nutapyti aliejiniais dažais drobėje.

32. PABLO PICASSO. Moters portretas. 1909. 99×81. Londonas, Rolando Penrose'o kolekcija
33. PABLO PICASSO. Smuikas. 1911—1912. Maskva, A. Puškino dailės muziejus
34. GEORGES BRAQUE. Natiurmortas su pypke. 1912
35. GEORGES BRAQUE. Balta staltiesė. 1928. 50×65. Stokholmas, Moderniojo meno muziejus
36. GEORGES BRAQUE. Portugalas. 1911. 116×83. Bazelis, Meno muziejus
37. JUAN GRIS. Natiurmortas prieš atvirą langą. 1915. 116×89. Filadelfija, Meno muziejus
38. JUAN GRIS. Natiurmortas. 1917
39. JEAN METZINGER. Peizažas. 1912. 60×74. Londonas, Marlborough kolekcija
40. FERNAND LÉGER. Miestas. 1919. 232×299. Filadelfija, Meno muziejus
41. FERNAND LÉGER. Rūkoriai. 1911. 130×96. Niujorkas, Solomono R. Guggenheimo muziejus
42. ROBERT DELAUNAY. Apskritos formos. 1912—1913. Privatus rinkinys
43. ROBERT DELAUNAY. Nebaigtas ritmas. 1934. Paryžius, Moderniojo meno muziejus
44. AMEDEO MODIGLIANI. Chaimo Soutine'o portretas. 1917. 92×60. Vašingtonas, Nacionalinė galerija
45. GIACOMO BALLA. Šuo su pavadėliu. 1912. 91×110. Niujorkas, A. Conger Goodyear kolekcija
46. LUIGI RUSSOLO. Namai ir šviesa. 1912. 100×100. Bazelis, Meno muziejus
47. MARCEL DUCHAMP. Nulipančios laiptais aktas. 1912. 147×89. Filadelfija, Meno muziejus
48. UMBERTO BOCCIONI. Elastingumas. 1912. Tempera ir popieriaus koliažas. 100×100. Milanas, privatus rinkinys
49. HANS ARP. Konfigūracija. 1928. 146×116. Bazelis, Meno muziejus
50. CARLO CARRÀ. Raitelis. 1915
51. CARLO CARRÀ. Metafizinė mūza. 1917. 89×65. Milanas, privatus rinkinys
52. FRANCIS PICABIA. Dama su binokliu. 1925. Paryžius, privatus rinkinys
53. GIORGIO DE CHIRICO. Gatvės paslaptis ir melancholija. 1914. 85×70. Konektikutas, privatus rinkinys
54. MARC CHAGALL. Sutuoktiniai. Privatus rinkinys
55. MARC CHAGALL. Rusijai, asilams ir kitiems. 1911. 156×122. Paryžius, Moderniojo meno muziejus
56. MARC CHAGALL. Kaimas ir aš. 1911. 113×194. Čikaga, Meno institutas
57. JOAN MIRÓ. Motinystė. 1924. 93×73. Londonas, Rolando Penrose'o rinkinys
58. JOAN MIRÓ. Olandiškas interjeras. 1928. 95×73. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
59. JOAN MIRÓ. Kompozicija. 1933. 173×196. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
60. ANDRÉ MASSON. Irokėzų peizažas. 1942. 81×100. Paryžius, privatus rinkinys
61. ANDRÉ MASSON. Žuvų mūšis. 1926. Smėlis, gipsas, pieštukas, anglis, drobė. 36×73. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
62. PAUL DELVAUX. Nakties šauksmas. 1937. 113×133. Privatus rinkinys
63. SALVADOR DALI. Pilietinio karo nuojauta. 1936. 110×84. Filadelfija, Meno muziejus
64. SALVADOR DALI. Atminties pastovumas. 1931. 24×33. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
65. SALVADOR DALI. Narcizo metamorfozė. 1938. 51×78. Londonas, Teito galerija
66. MAX ERNST. Nuotakos rėdymas. 1940. 130×96. Venecija, Peggy Guggenheim kolekcija
67. MAX ERNST. Imperatorius Ūbas. 1923
68. YVES TANGUY. Mama, tėtis sužeistas! 1927. 92×73. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
69. ROBERTO MATTA. Eroso svaigulys. 1944. 196×252. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
70. PABLO PICASSO. Trys muzikantai. 1921. 203×188. Filadelfija, Meno muziejus
71. PABLO PICASSO. Trys šokėjai. 1925. 214×140. Privatus rinkinys
72. PABLO PICASSO. Gernika. 1937. 351×783. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
73. PABLO PICASSO. Scena ateljė. 1953. Rašalas, popierius. Privatus rinkinys
74. PABLO PICASSO. Silvetė žaliame krėsle. 1954. 81×65. Privatus rinkinys
75. GEORGES BRAQUE. Moteris su pintine vaisių. 1926. 162×74. Vašingtonas, Nacionalinė galerija
76. VASILIJ KANDINSKIJ. Improvizacija VIII. 1909. 125×73. Niujorkas, privatus rinkinys
77. VASILIJ KANDINSKIJ. Kompozicija. 1914.

102×79. Niujorkas, Solomono R. Guggenheimo muziejus
78. VASILIJ KANDINSKIJ. Geležinkelis prie Murnau. 1909. 36×49. Miunchenas, Valstybinė galerija
79. VASILIJ KANDINSKIJ. Arabų kapinės. 1919. 71×98. Hamburgas, Dailės galerija
80. VASILIJ KANDINSKIJ. Su juodu lanku. 1912. 186×196. Ninos Kandinskos rinkinys
81. LYONEL FEININGER. Cirkovas VII. 1918. 81×101. Vašingtonas, Nacionalinė galerija
82. PAUL KLEE. Vila R. 1919. 27×22. Bazelis, Meno muziejus
83. PAUL KLEE. Valtelė plaukia pro botanikos sodą. 1921. Kiniškas tušas, popierius. 12×29. Bernas, Dailės muziejus
84. PAUL KLEE. Mūšio scena iš fantastinės komiškos operos „Sindbadas jūreivis". 1923. Akvarelė. 38×52. Miutenzas (Šveicarija), privatus rinkinys
85. PAUL KLEE. Piešinys plunksna. 1919. 15×24. Niujorkas, privatus rinkinys
86. PAUL KLEE. Natiurmortas. 1931. Akvarelė. 21×33. Niujorkas, Marlborough galerija
87. PAUL KLEE. Dailusis sodininkas. 1939. Aliejus, tempera, maišinis audeklas. 95×70. Bazelis, Meno muziejus
88. VASILIJ KANDINSKIJ. Trikampiai lanku. 1927. Miunchenas, privatus rinkinys
89. FRANZ MARC. Trys arkliai. 1912
90. PIET MONDRIAN. Sidabrinis medis. 1911. 78×107. Haga, Valstybinis meno muziejus
91. PIET MONDRIAN. Žydintis medis. 1912. 65×75. Haga, Valstybinis meno muziejus
92. KAZIMIR MALEVIČ. Suprematinis paveikslas. 1914
93. PIET MONDRIAN. Kompozicija — raudona, mėlyna, balta. 1930. 50×50. Niujorkas, privatus rinkinys
94. THEO VAN DOESBURG. Kontrkompozicija. 1924. 100×100. Amsterdamas, Valstybinis muziejus
95. BART VAN DER LECK. Geometrinė kompozicija II. 1917. 101×100. Oterlo, Kröller-Müller muziejus
96. KAZIMIR MALEVIČ. Mėlynas trikampis su juodu stačiakampiu. 1915. 67×72. Amsterdamas, Valstybinis muziejus
97. LASZLO MOHOLY-NAGY. Kompozicija K IV. 1922. Miunchenas, Valstybinė galerija
98. JOSEF ALBERS. Figūra. 1921. Nju Heivenas, dailininko nuosavybė
99. JOHANNES ITTEN. Incontro. 1916. Ciurichas. Meno namai
100. FRANZ MARC. Tigrai. 1912. Medžio raižinys. 20×24. Bruklinas, Meno muziejus
101. FRANZ MARC. Gyvūnų žūtis. 1913. 95×268. Bazelis, Meno muziejus
102. AUGUST MACKE. Peizažas su karvėmis ir kupranugariu. 1914. 47×54. Ciurichas, Meno namai
103. HEINRICH CAMPENDONCK. Miškas, mergaitė ir ožys. 1914. Miunchenas, privatus rinkinys
104. GABRIELE MÜNTER. Rudenėjant. 1910. 33×41. Miunchenas, Valstybinė galerija
105. ALFRED KUBIN. Jūrų pabaisa. 1914. Drobė, tempera. 30×36. Zalcburgas, Velco galerija
106. ALEKSEJ VON JAVLENSKIJ. Nikita. 1910. 86×74. Visbadenas, Valstybinis muziejus
107. ALEKSEJ VON JAVLENSKIJ. Ispanė. 1913. 62×52. Privatus rinkinys
108. MARIANNE VON VEREFKIN. Pora kambaryje. 1910. 37×28. Miunchenas, Valstybinė galerija
109. ARNOLD SCHÖNBERG. Raudonas žvilgsnis. 1910. Aliejus, kartonas. Miunchenas, Valstybinė galerija
110. GEORGES ROUAULT. Senas karalius. 1916—1917. 75×53. Pitsburgas, Karnegio institutas
111. GEORGES ROUAULT. Klounas. 1905. Akvarelė
112. GEORGES ROUAULT. Moteris prieš veidrodį. 1906. Akvarelė. 70×53. Paryžius, Moderniojo meno muziejus
113. GEORGES ROUAULT. Šventoji Žana. 1948—1949. Paryžius, privatus rinkinys
114. CHAIM SOUTINE. Peizažas prie Šartro. 47×55. Niujorkas, privatus rinkinys
115. CHAIM SOUTINE. Negyvas paukštis. 1926. 98×62. Čikaga, Meno institutas
116. CHAIM SOUTINE. Choro berniukas su kamža. 1928. 64×50. Paryžius, privatus rinkinys
117. CHAIM SOUTINE. Raudonai apsirengusi moteris. 1922. Paryžius, Pti Palė
118. MAX BECKMANN. Cirko vagonėlis. 1940. 86×119. Frankfurtas prie Maino, Valstybinis meno institutas
119. JEAN FAUTRIER. Įkaitas. 1945. 27×22. Londonas, privatus rinkinys
120. WOLS. Paukštis. Apie 1945
121. OSKAR KOKOSCHKA. Audra. 1914. 181×

×220. Bazelis, Meno muziejus

122. OSKAR KOKOSCHKA. Mėlynai apsirengusi moteris. 1919. 75×100. Štutgartas, Meno galerija
123. GEORGE GROSZ. Poeto Oskaro Panižos laidotuvės. 1917—1918. Štutgartas, Viurtenbergo Valstybinė galerija
124. HANS HOFMANN. Mėlyna fantazija. 1954. 152×132. Niujorkas, Whitney moderniojo meno muziejus
125. JACKSON POLLOCK. Vienas. 1950. 221××300. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus. Fragmentas
126. JACKSON POLLOCK. Portretas ir sapnas. 1953. 148×335. Niujorkas, Lee Krasner Pollock rinkinys
127. ARSHILE GORKY. Kepenys yra gaidžio šukos. 1944. 183×249. Bufalo, Albright-Knoxo galerija
128. ARSHILE GORKY. Riba. 1947. Londonas, privatus rinkinys
129. WILLEM DE KOONING. Moteris II. 1952. 148×109. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
130. PIERRE SOULAGES. Tapyba. 1959. 162××114. Paryžius, dailininko nuosavybė
131. MARK TOBEY. Kaligrafinis šokis. 1963. 15,6×21. Dailininko nuosavybė
132. GEORGES MATHIEU. [Kompozicija]. 1956. 91×138. Olandija, Peterio Stuyvesanto fondas
133. MARK ROTHKO. Šviesa virš pilkumos. 1956. 172×127. Privatus rinkinys
134. MARK ROTHKO. Žemė ir žaluma. 1955. 228×185. Bazelis, privatus rinkinys
135. FRANZ KLINE. Juoda ir balta. 1960. 227××154. Teksaso universitetas
136. ADOLPH GOTTLIEB. Kraštas. 1959. Akrilas, drobė. 229×274. Privatus rinkinys
137. GRAHAM SUTHERLAND. Mažasis afrikietis. 1955. 144×122. Privatus rinkinys
138. HANS HARTUNG. T 1958—4. 1958. 92××60. Niujorkas, Saidenbergo galerija
139. CLYFFORD STILL. Tapyba. 1951. 238×192. Detroitas, Meno institutas
140. CORNEILLE. [Kompozicija]. 1966. 162××130. Olandija, Peterio Stuyvesanto fondas
141. GEER VAN VELDE. Dona. 1940. Paryžius, Maeght galerija
142. JEAN DUBUFFET. Gamtos istorija. 1951. 144×114. Niujorkas, privatus rinkinys
143. ANTONIO SAURA. [Kompozicija]. 1962. 166×135. Olandija, Peterio Stuyvesanto fondas
144. KAREL APPEL. [Kompozicija]. 1961. 230××300. Olandija, Peterio Stuyvesanto fondas
145. JEAN-PAUL RIOPELLE. [Kompozicija]. 1964. 55×67. Olandija, Peterio Stuyvesanto fondas
146. ROBERTO CRIPPA. [Kompozicija]. 1962. Koliažas. 200×200. Olandija, Peterio Stuyvensanto fondas
147. SERGE POLIAKOFF. [Kompozicija]. 1963. 101×83. Olandija, Peterio Stuyvesanto fondas
148. BEN NICHOLSON. Kornvelio pelės urvelis
149. ANTONI TAPIES. Balta ir oranžinė. 1967. Mišri technika. 50×61. Barselona, privati kolękcija
150. ALBERTO BURRI. Maišas Nr. 5. 1953. Koliažas. 150×130. Dailininko nuosavybė
151. NICOLAS DE STAËL. Figūra prie jūros. 1952. 167×130. Diuseldorfas, Nordhain-Vestfaleno meno galerija
152. FRANCIS BACON. Figūra gamtoje. 1946. Londonas, Teito galerija
153. FRANCIS BACON. Skerdienos pagerbimas. 1954. 129×122. Čikaga, Meno institutas
154. WILLIAM BAZIOTES. Nykštukas. 1947. 107×92. Niujorkas, Moderniojo meno muziejus
155. JASPER JOHNS. Trys vėliavos. 1958. 77××113. Konektikutas, privatus rinkinys
156. MORRIS LOUIS. Beth Feh. 1958. 229×325. Niujorkas, privatus rinkinys
157. ROBERT RAUSCHENBERG. Odaliska. 1955—1958. Niujorkas, privati galerija
158. ROBERT RAUSCHENBERG. Tyrinėtojas. 1964
159. NICOLAS DE STAEL. Peizažas. 1959. Niujorkas, privatus rinkinys
160. VICTOR VASARELY. Zett-RG. 1966. Privatus rinkinys
161. VICTOR VASARELY. Vega. 1957. 193××178. Dailininko nuosavybė
162. CLAES OLDENBURG. Gigantiško ventiliatoriaus fantomas. 1967. Audeklas
163. GEORGE SEGAL. Kinas (Cinema). 1963. Gipsas, metalas, sintetinis stiklas, fluorescentinė šviesa. Bufalo, Albright-Knoxo meno galerija

# PAVARDŽIŲ RODYKLĖ

**Read H.**

Re-1 Trumpa moderniosios tapybos istorija / Iš anglų kalbos vertė J. Kazlauskaitė / [Baig. str. „H. Reado meno filosofija", p. 131—140, A. Andrijausko].— V.: Vaga, 1994.— 151 p., 153 iliustr.

Bibliogr., p. 123—124, ir išnašose.— Pavardžių r-klė: p. 145

ISBN 5-415-00899-3

Anglų poeto, rašytojo, meno teoretiko H. Reado (1893—1968) „Moderniosios tapybos istorijoje" apžvelgiamos svarbiausios moderniosios dailės srovės — fovizmas, kubizmas, ekspresionizmas, konstruktyvizmas, abstrakcionizmas ir kt. Autorius nuosekliai analizuoja moderniosios tapybos raidą, siedamas ją su laiko dvasia ir filosofine mintimi. Aptariamos dailės kryptys iki 1960 m., įskaitant ir naująjį avangardizmą — opmeną ir popmeną. Knygos leidime lietuvių kalba skaitytojų dėmesiui taip pat pateikiami trys H. Reado esė apie realizmą ir abstrakciją moderniajame mene.

R $\frac{4903010000—101}{M852(08)—91}$ Neskelbta

UDK 7.036(091)

*HERBERT READ*

*TRUMPA MODERNIOSIOS TAPYBOS ISTORIJA*

*Redaktorė L. Patriubavičienė. Meninis redaktorius V. Ambrazevičius. Techninė redaktorė B. Šlivinskienė. Korektorė L. Niauraitė*

*SL 257. Tiražas 7000. Užsakymas 1811. Išleido „Vagos" leidykla, 2600 Vilnius, Gedimino pr. 50. Spausdino „Spindulio" spaustuvė, 3000 Kaunas, Gedimino 10*

*Kaina sutartinė*

Anglų poetas, rašytojas, meno teoretikas Herbert Read (1893—1968), be gausių poetinių kūrinių, parašė per trisdešimt teorinių knygų, kurių svarbiausios išverstos beveik į visas pagrindines pasaulio kalbas. Kaip pažymi filosofas A. Andrijauskas, Read sukūrė universalią meno filosofiją, teikiančią metodologinius principus plataus spektro meno istorijos, meno psichologijos, literatūros ir dailės kritikos, moderniojo meno istorijos, dizaino teorijos bei estetinio auklėjimo problemų sprendimui.

Reado „Moderniosios tapybos istorijoje" apžvelgiamos svarbiausios moderniosios dailės srovės — fovizmas, kubizmas, ekspresionizmas, konstruktyvizmas, abstrakcionizmas ir kitos. Read nepribloškia skaitytojo vardais ir datomis, o nuosekliai, pradėdamas Cézanne'u, analizuoja moderniosios tapybos raidą, siedamas ją su laiko dvasia ir filosofine mintimi. 1959 m. išleista knyga visuomenės buvo sutikta kaip geriausia ligi tol parašyta XX a. tapybos apžvalga.

Šiame papildytame knygos leidime, kurį autorius pabaigė prieš pat mirtį, aptariamos dailės kryptys net iki 1968 m., įskaitant ir naująjį avangardizmą — opmeną ir popmeną.

Knygos leidime lietuvių kalba skaitytojų dėmesiui taip pat pateikiami trys Reado esė apie realizmą ir abstrakciją moderniajame mene.

Tai pirmoji „Pasaulinės menotyros bibliotekos" serijos knyga.